РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ПРАВЛІННЯ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 5
ВЕРЕСЕНЬ—ЖОВТЕНЬ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО"
1939

Держ... Публічна
...
177092

Події, викликані польсько-німецькою війною, показали внутрішню неспроможність і явну нежиттєздатність польської держави.

Населення Польщі було кинуте її незадачливими керівниками напризволяще. Тому радянський уряд вважав своїм священним обов'язком подати руку допомоги своїм братам українцям і білорусам, які населяють Польщу. 17 вересня радянський уряд віддав розпорядження головному командуванню Червоної Армії дати наказ військам перейти кордон і взяти під свій захист життя і майно населення Західної України і Західної Білорусії. Народи всього Радянського Союзу одноголосно схвалили цей наказ і прийняли його з почуттям величезної радості і задоволення.

Доблесна Червона Армія, яку радісно зустріли визволені нею від панського іга трудящі Західної України і Західної Білорусії, повністю виконала завдання свого уряду, несучи не війну, а мир, не поневолення і розорення, а щасливе, мирне життя і культурне процвітання.

В старовинному українському місті Львові були скликані Народні Збори Західної України. Обранці народу дістали наказ від своїх виборців—просити Уряд Радянського Союзу включити Західну Україну до складу великої радянської держави.

Історичні ухвали надзвичайних сесій Верховних Рад СРСР і УРСР урочисто проголосили воз'єднання великого українського народу і землі української.

Ця подія, подія колосального історичного значення, покладає на всю і, зокрема, на музикальну громадськість Радянської України величезні завдання.

В чому ж полягає це завдання для Спілки радянських композиторів України?

Поперше, допомогти трудящим братської Західної України в розвитку її музикальної культури. Музикальна творчість народів Західної України велика і багатогранна і повинна стати основною базою для будівництва музикальної культури.

Величезна радість визволення породжує і породжуватиме нові пісні, пісні радості і самоутвердження. Перед нами і, зокрема, перед Інститутом українського фольклору Академії наук УРСР, стоїть почесне завдання—організувати роботу по збиранню і вивченню як старої, так і нової пісенної творчості народів Західної України. Композитори повинні, не гаючи часу, приступити до повноцінного освоєння цих пісенних багатств, до творчих обробок народних пісень, до використання їх у великих музикальних формах.

Треба створювати нові пісні, пісні братської радості і привіту визволеним. Треба створювати пісні, присвячені світлій пам'яті героїв, які в умовах найжорстокіших репресій з боку польських панів і жандармів самовіддано боролися за визволення трудящих Західної України від польського ярма, героїв Червоної Армії, які, жертвуючи своїм життям, принесли це визволення. Наші майстри мистецтва повинні понести народам Західної України пісні, сповнені палкої любові до геніального вождя нашої соціалістичної вітчизни товариша Сталіна і його славних соратників.

Велетенські завдання стоять перед музикально-творчою інтелігенцією Західної України—перед композиторами, музикознавцями і виконавцями. Видатні діячі західноукраїнської музики, композитори Вахнянін, Д. Січинський, О. Ніжанківський, Топольницький та ін. завжди спиралися на народну пісню і тому їх твори користувалися великою популярністю серед трудящих мас. Сучасні композитори Західної України

повинні чітко усвідомити, що їм треба іти по шляху служіння народові, визволеному від кайданів пансько-капіталістичної експлуатації, що тільки йдучи цим шляхом, можна забезпечити той пишний розцвіт музикальної культури, який спостерігається в Радянському Союзі.

Спілка радянських композиторів України має багатий досвід будівництва соціалістичної музикальної культури, набутий у багаторічній боротьбі за більшовицьку ідейність і принципіальність в музикальному мистецтві, за оволодіння стилем соціалістичного реалізму. Тому Спілка радянських композиторів повинна прийти на допомогу музикальним діячам Західної України в їх ідейно-творчому переозброєнні, і тим самим допомогти їм повністю включитися в єдину сім'ю радянської музикальної інтелігенції, яка створює найбільш передову музикальну культуру—соціалістичну.

Доблесна Червона Армія знищила панське ярмо, стерла кордони, знищила тюремні грати, за якими томилися трудящі Західної України. Ми вітаємо музикально-творчу інтелігенцію Західної України і закликаємо її з ім'ям великого Сталіна в серці включитися в будівництво великої музикальної культури нашої славної соціалістичної вітчизни.

До працівників мистецтва Радянської України

Дорогі товариші! Працівники мистецтва Західної України, об'єднані в Асоціації українських незалежних мистецтв у м. Львові, шлють вам свій палкий привіт.

Наші серця повні безмежного щастя, яке довелося пережити в ці незабутні дні всім трудящим Західної України і Західної Білорусії. І хочеться поділитися з вами, нашими гордими і вільними братами, почуттям невимовної радості: ми дістали можливість вільно творити на благо всього народу.

Ми невтомно працюватимемо, щоб підвищити культуру трудящих мас. Ми будемо йти в ногу з великою багатонаціональною сім'єю Радянського Союзу вперед, до світлого майбутнього.

Хай живуть визволителі Західної України і Західної Білорусії— героїчна Червона Армія і великий вождь усіх народів товариш Сталін!

За дорученням ради товариства:

Олена Кульчицька, Ярослава Музика, Михайло Осипчук, Микола Голубець, Сергій Литвиненко, Іван Іванець, Володимир Гаврилюк, Володимир Ласовський, Едвард Козак.

Композитори Західної України вітають композиторів Радянського Союзу

Композитори Західної України, які входять у Спілку українських професійних композиторів м. Львова, з радістю зустріли героїчну Червону Армію, яка прийшла на допомогу своїм братам на Західній Україні і в Західній Білорусії і визволила їх від гніту польської шляхти.

Тепер настав час зміцнити дружбу народів Західної України з народом Радянської України для спільної творчої роботи, для відновлення культури, для будівництва нового життя на оновленій землі.

В ці історичні дні, вступаючи в нове життя, ми заявляємо, що хочемо якнайшвидше приступити до спільної роботи з нашими братами — композиторами Радянського Союзу, і передаємо їм усім палкий привіт. За вашим прикладом, ми невтомно працюватимемо на благо великої Країни Рад і її могутнього народу.

За дорученням Спілки композиторів Західної України:

Доктор С. Людкевич, проф. В. Барвінський, доктор Н. Ніжанківський.

Проф. А. В. Ольховський

МУЗИКА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ [1]

Джерел музикальної культури народу Західної України, як і української музики в цілому, треба шукати в тому періоді, коли східні слов'яни, що стали родоначальниками народів російського, українського і білоруського, переживали один з початкових етапів своєї історії. Цим етапом була історія Київської держави, яка виросла на початку XI ст. в одну з наймогутніших держав Східної Європи.

Уже тоді закладаються міцні основи музикальної письменності народів Київської держави: вже в цей період створюється багатюща народно-пісенна культура, яка поклала основу музикальному розвитку народів СРСР.

В процесі розпаду Київської держави, після навали монголів (XIII ст.), яка, за виразом Маркса, „висушила душу народну",—ослаблена Південно-Східна Русь (майбутня Україна) була відірвана від Північно-Східної Русі. Опинившись під владою литовських князів, вона зберегла особливості своєї народності, зберегла руське право, мову, культуру.

Наприкінці XIV ст. Галичина і частина Волині були окуповані Польщею. Польська шляхта, жадібна до чужих земель, закріпачила сільське населення і з допомогою католицького духовенства почала свій похід за ополячення українського народу.

Неймовірно тяжкі роки настали для України з моменту утворення Речі Посполітої (Люблінська унія 1569 р.). Особливо посилюється шляхетська агресія з першої чверті XVII ст., викликаючи безмежну ненависть українського народу до польських панів. Жахлива соціальна і національна кабала, систематичні репресії щодо української мови, культури день-у-день ставали все нестерпнішими. Шириться хвиля селянських повстань, які завершилися народною війною, зв'язаною з ім'ям Богдана Хмельницького. Всенародна вимога звернутися за допомогою до Росії, як єдиної сили, яка може захистити від зазіхань на народність, приводить до приєднання України до Росії.

Після Андрусівського миру (1667 р.) Західна Україна знов підпала під владу польських панів і католицької церкви, а після першого поділу Речі Посполітої (1772 р.) вона виявилася, з волі імперіалістичних хижаків, під владою Австрії.

Голод, злидні, колоніальне поневолення, жорстоке національне пригноблення не могли зламати обдарований народ, який витримував напружену боротьбу за право свого творчого розвитку. Під гнітом деспотизму польської шляхти билися живі сили народу, зріли сподівання на визволення. І в цих умовах трудящі відстояли свою народність.

Загартувалась і змужніла багатюща народна творчість, зміцніли передумови дальшого розвитку музикальної культури. Виявляючи певну єдність і цільність, обу-

---

[1] Цей нарис є спробою дати цілісну картину розвитку однієї із значних і одночасно найменш досліджених ділянок української музикальної культури—музики Західної України. Всебічно дослідити цей розвиток можливо тільки при умові старанного збирання і розробки матеріалів, на вивчення яких повинна бути звернена увага радянського музикознавства; тут же автор намагається, в порядку постановки питання, намітити лише головні лінії історії багатогранного музикального надбання Західної України. Як основний матеріал для цього нарису використана робота М. Грінченка—„Історія української музики", вид. „Рух", 1922 р. і відповідний нотний матеріал музикального відділу бібліотеки Академії наук УРСР; на жаль, цей матеріал дуже обмежений і не дає повного уявлення про стан музикальної творчості на Західній Україні: твори західно-українських композиторів подані тут неповно і тільки до 1926 р., а симфонічної та оперної літератури зовсім немає.

мовлені спільністю джерела, з якого виросла російська, білоруська і українська культура, українська народна пісня в безлічі її виразних деталей і штрихів з найбільшою повнотою і глибиною відбила найкращі риси українського народу—його свободолюбство, гуманність, його багатовікову боротьбу проти панів, гнобителів та інтервентів.

Увесь дальший шлях музикального життя Західної України, як і України в цілому,—це шлях боротьби за розкриття рис народної творчості, за високу ідейність і художню правдивість. Однак, українська музика прагнула не тільки до свідомого розвитку властивостей, закладених у народній творчості,—навпаки, як незаперечно доводить вся історія західно-української музикальної культури, остання розвивалася в тісному зв'язку з музикальною культурою Східної України, великого російського народу і передовою європейською музикою. Це був шлях боротьби за розкриття безмежних багатств рідної пісні і в той же час—за оволодіння передовими досягненнями світової культури, шлях зміцнення єдності народів.

Уже подих великого Відродження, яке зламало духовну диктатуру церкви, не проходить безслідно і для Західної України. Ріст самосвідомості українського народу, величезне напруження визвольних сил, спрямованих проти шляхетської колонізації, сприяють пробудженню творчих прагнень народу, прагнення до освіти і культури.

На основі могутнього народного мистецтва вже протягом XVI і XVII ст. на Західній Україні широко розвиваються міські форми музикування. Освоюються передові форми культового співу (партесний спів), виникають цехові об'єднання міських музикантів (львівське, луцьке), широко входить у побут народна драма, яка сприяє появі перших зачатків театральної музики, створюються міцні передумови домашнього, світського співу. В цьому розумінні наступне XVIII сторіччя—це пора вже нового, ще значнішого піднесення.

В найтяжчих умовах шляхетського панування українська народна пісня міцно завойовує визнання в колах передової громадськості. Вкорінюються напівкультові, напівсвітські морально-повчальні пісні, у великій кількості подані в так званих „богогласниках" (перший друкований—почаївський богогласник—1790-1791 рр.), поширюються канти і псальми, які поклали основу світській художній пісні—романсові. Поступово зароджуються зрілі форми міського музикального життя.

Інтенсивно прищеплюється музика в побуті українських і польських кріпосників, де з кріпаків утворюються численні капели (хорові та інструментальні). Але справжнє розгортання музикальної творчості починається на Західній Україні тільки в XIX ст.

Після приєднання Західної України до Австрії становище українського народу не покращало. Під владою австрійських монархів, які спиралися на місцевих поміщиків, колоніальна залежність західно-українських земель ще більше посилилась. Тут, як і раніше, панувала польська шляхта, яка ще інтенсивніше провадила полонізацію, насаджуючи католицку релігію і репресируючи українську культуру, мову, народність.

Для Західної України це був тяжкий і страшний час: страшний торжеством метерніхівської реакції, тяжкий тому, що революційний рух переживав глибоку кризу і потрібна була напружена підготовна робота, щоб виховати нові громадські сили.

І все ж під гнітом шляхетського деспотизму жили надії на визволення. Зміцнюється зв'язок з братським народом Східної України, а через цей зв'язок—з визвольним рухом Росії.

Виняткове піднесення російської культури в XIX ст., створення національної школи в російській літературі (Пушкін) і музиці (Глінка), величезний розмах визвольного руху напередодні 60 років, виступ російської революційно-демократичної думки (Герцен, Чернишевський)—приводять до нового піднесення творчих сил України. З'являються перші яскраві прояви нової української літератури, вінцем якої була творчість геніального народного поета Т. Г. Шевченка. Міцніє український театр, який висунув блискучу плеяду українських акторів і драматургів (Садовський, Кропивницький, Саксаганський, Заньковецька й ін.). Сміливо виступає українська музика—спочатку в особі Гулака-Артемовського, а потім М. В. Лисенка—цього палкого і мужнього

борця за народність і правдивість, який вдавався до багатющого джерела народнопісенної мови, до народних образів.

В XIX ст. пробудились творчі сили і Західної України, розпочався широкий громадський рух, який висунув ряд імен, що відіграли виняткову роль в розвитку краю.

Створюються нові центри української думки—Львівський університет, Наукове товариство ім. Шевченка, широка сітка освітніх організацій, які стали потужними вогнищами визвольної думки. Виступає місцева література, яка дала таких блискучих представників, як Франко, росте творча ініціатива українських музикантів, що завойовують нові горизонти.

Зростає прагнення до створення національної музики. Знов сильна і плодотворча традиція української народної пісні створює сприятливий грунт для розвитку цього руху. Багатюща пісенна культура, основа якої створилася ще в початковий період історії російського, білоруського й українського народів, споріднених між собою мовою, побутом, культурою—як і на попередніх етапах, запліднила нові шукання.

На цей час цілком певної форми набуває ідеологічне самовизначення української буржуазії. В зв'язку з цим мобілізується весь доступний арсенал художніх засобів і в першу чергу народна музика—пісня, танець і побутовий театр.

Новий музикальний рух виникає спочатку в закладах, що в минулому були основними вогнищами середньовічного музикування — переважно в семінаріях, духовних школах, які щодо характеру своєї діяльності зберегли традицію „братства".

І все ж, не зважаючи на збереження цієї традиції, в творчості нових композиторів, які може ще слабо сприйняли здобутки передової музикальної техніки,—б'є джерело живого народного життя, вплив якого стане віднині основним фактором музикального розвитку Західної України.

Порівняно низький рівень техніки, явно виявлене тяжіння до побутуючої пісні, вирішальний вплив Лисенка, а через нього — російської музики початку століття, зокрема російської побутової опери і раннього романсу,— ось що характерно для композиторів, які виступили за цих часів. Переважна більшість їх ще не підходить з усією серйозністю до своєї діяльності, не вважає її правомочною, а тому часто ще по-аматорському ставиться до свого мистецтва. І все ж у кращих їх творах вже явно відчувається тяжіння до узагальненої тематики; до глибини змісту.

Нова творчість являла собою не тільки перші паростки справжнього професіоналізму, а і прогресивний напрям музикальної культури Західної України. Темпераментна, вольова, романтично-піднесена, позбавлена чопорності і лицемірства—вона була виразом передових для свого часу переживань і думок, прагнення включитися у визвольний рух, розбудити національну самосвідомість.

На зміну скованому, абстрактно релігійному змісту культової музики, на зміну поверховому гедонізму дворянської придворно-шляхетської музики—виступає новий ідейно-емоціональний зміст, протиставлюваний шляхетській естетиці, „чистому мистецтву", яке посилено насаджувалося.

Прагненням до земного, реального життя, наближенням до гармонійного світогляду, який охоплює багатоманітність і складність явищ життя — обумовлюється дедалі більше тяжіння до реалістичного сюжету, до музикальної мови, що виросла з народної пісні. Дедалі яскравіше виступають невичерпне багатство мелодики, організуюча роль ритму, щирий ліризм, гумор, глибокий оптимізм, радісний, світлий погляд на життя, стремління до простоти і задушевності.

Глибокий інтерес до народної пісні, який пробуджується, пожвавлює музикально-етнографічну думку, збирання і обробку народної творчості, яка поступово проникає як тематичний матеріал у симфонічні та оперні твори як українських, так і блискучих російських майстрів (Глінка, „кучкісти", Чайковський).

Уже в 1837 р. на Західній Україні з'являється збірник „Русалка Дністрова", де вміщено ряд народних пісень; цей збірник свідчить про широкий розмах нового руху, боротьби за національну культуру.

Поява таких фундаментальних робіт, присвячених українській народній пісні, як праці Серова, Лисенка, Сокальського—також, природно, не могла не збільшувати інтерес композиторів Західної України до фольклору.

Нарешті важливе значення для піднесення нового руху на ділянці західноукраїнської музики мав виступ Лисенка. Видатний діяч, невтомний пропагандист,

піаніст, педагог і диригент — Лисенко, належачи до того типу композиторів, які підняли мистецтво своєї батьківщини на величезний рівень, — не міг не стати прикладом для композиторів Західної України.

Серед композиторів, які виступили в середині минулого століття, представляючи новий напрям, що спирався на ріст національної самосвідомості, — особливе місце належить М. Вербицькому та І. Лаврівському. По володінню творчими засобами вони, безсумнівно, належать ще до представників дилетантизму, але по тій ролі, яку відіграли вони в музикальній культурі Західної України, ці композитори виступають уже як основоположники творчої ініціативи нового напряму.

Вони користуються дуже простими засобами. Мелодика для них — основна форма музикального виразу. Вона або безпосередньо запозичена з народної пісні, або інтонаційно близька до неї. Ритміка у них — засіб прояснення організованої думки; тому вона часто до одноманітності симетрична. В закономірностях ладу виступає безпосередній зв'язок з народною піснею (у величезній більшості — натуральний мінор). Способи викладу музикальної думки виявляють явне тяжіння до „шкільної" практики гармонізації мелодії; звідси — неподолані прийоми хоральності. І все ж глибокий органічний зв'язок з народною піснею обумовив життєвість цього мистецтва, його плодотворність з погляду дальшого розвитку музикальної творчості Західної України.

Вербицький написав понад 30 творів, з яких найбільш відомі — „Пісня жовніра", „Ода до місяця", „Тихий вечір", „Заповіт", 12 оркестрових рапсодій на українські теми, які по суті являють собою „столові симфонії", ряд водевілів — оперет — „Підгірянка", „Галя", „Панщина", а також культові твори. Вони свідчать про значну творчу ініціативу, мелодійну винахідливість і досить вільне володіння засобами ранньої класичної традиції.

З творів Лаврівського більш значні хори (особливо привабливі своєю безпосередністю чоловічий хор „Осінь" і „Заспівай, мій солов'ю" (згодом перероблений Ніжанківським для мішаного хору), а також хори „Козак до торбана", „Річенька" та ін. Він написав також дві оперети і ряд культових творів.

До цієї ж групи музикантів належить також Віктор Матюк, творчість якого не підноситься над рівнем його сучасників, але, у відміну від інших, він більше тяжить до збирання і обробки народної пісні. Він упорядкував збірник гармонізації народних пісень, де явно видно прагнення підпорядкувати пісенну мелодику гомофонно-гармонічному принципу. Матюк — автор ряду романсів, хорів і оперет („Нещасна любов", „Капрал Тимка", „Простак" та ін.).

Більш значна роль Остапа Ніжанківського (вмер у 1919 р.) — композитора, диригента і невтомного організатора музикального життя Західної України, одного з найтиповіших представників цієї генерації.

Будучи самоуком, Ніжанківський з усією пристрастю обдарованої натури поривається до улюбленої справи. Він листується з Лисенком, хоче переїхати в Київ, де можна було б планомірно і систематично працювати під керівництвом Лисенка. Розгорнувши велику організаційну роботу, Ніжанківський, як і багато його сучасників, в умовах постійного цькування, вдається кінець-кінцем до найлегшого способу „примиритися з дійсністю" — іде в попи.

Одна з основних форм діяльності Ніжанківського — це організація співацьких товариств, як одного з найефективніших тоді засобів боротьби за право народності. Композитор створює в Бережанах співоче товариство „Боян", влаштовує ряд концертів, виступає як диригент-хоровик, нарешті, друкує „Музикальну бібліотечку", підтримуючи інтерес до рідного мистецтва, до рідної пісні.

Щодо засобів виразності і володіння ними Ніжанківський мало відрізняється від своїх попередників. Однак, відзначаючись щирістю, безпосередністю і сердечністю, його твори завоювали широке визнання на Західній Україні. Найтиповіші з них — чоловічі хори „Вечірня пісня", „Гуляли", „Новітня січ" Найкращі з його солоспівів — „Минули літа молоді", „Ах, де ж той цвіт" і „Молилась я", „Отамане, батьку мій", „Ох, не забудь" та ін. Ніжанківський ширше за своїх попередників користується такою формою, як вокальний дует, сприяючи тим самим ширшому вкоріненню української музики, розширяючи можливості домашнього музикування. Як типові, можна назвати його два дуети — „До ластівки" і „Люблю дивитись".

Багато працював Ніжанківський над популяризацією своїх попередників Вербицького і Лаврівського, обробляючи їх хори. Крім того, він гармонізував і аранжував багато народних пісень. З його інструментальних творів показові коломийка для фортепіано — „Вітрогони" Тут, у фортепіанній музиці, Ніжанківський виступає, як один з піонерів нехитрої мініатюри, яка також служить цілям пропаганди української народної творчості. Взагалі для Ніжанківського характерно те, що він міцно спирається на фольклор.

Творчість цієї групи музикальних діячів Західної України немов завершує Анатоль Вахнянін.

Вахнянін, так само, як його попередники — скоріше дилетант. Його перші музикальні враження формувалися через хор, співаком в якому майбутній композитор почав своє музикальне життя. Вчився він також в місцевих регентів; по суті й уроки гри на скрипці (у Седляка) були для нього необхідністю як для хоровика.

Як дозрілий музикант Вахнянін починає свою діяльність з керівництва львівським семінарським хором. Тут же він розвиває широку організаційну роботу. В 1870 р. створює музикальне товариство „Торбан", яке незабаром заснувало першу українську музикальну школу, далі в 1891 р. — співацьке товариство „Львівський боян". Завдяки Вахняніну виник інститут ім. Лисенка у Львові, першим директором якого Вахнянін був до кінця свого життя. Нарешті, в 1893 р. його зусиллями створюється „Союз співацьких і музикальних товариств" і кладеться початок пересувним концертам.

Вахнянін — діяч широкого розмаху, який відіграв виняткову роль в музикальному житті Західної України. З його ім'ям зв'язаний вихід західно-української музики на шлях широкого плодотворного розвитку.

Як композитор, широко користуючись консультаціями спеціалістів, особливо Гуневича і Яна Галя, Вахнянін склав ряд творів, переважно хорових (зокрема кантати), збірники гармонізацій народної пісні і незакінчену чотирьохактну оперу „Купало" Його творчість також відзначається глибоким, органічним зв'язком з народною піснею.

З менш визначних композиторів цього періоду відомі Йосип Кішакевич, Кириллович, Кумановський, Купчинський і ряд інших.

На кінець XIX ст. і особливо на початок XX ст. музикальне життя Західної України виявляється в різноманітних формах. Відкриваються оперні театри, переважно німецької і польської орієнтації, виникають концертні організації, музикальні школи, виховується нове покоління композиторів, які здобули освіту в західних консерваторіях. Музикальна творчість набуває нових рис, прогресивних — збагачення ресурсами виразності, розширення жанрових меж, більша свобода у володінні засобами виразності, реакційних — зниження ідейно-емоціонального охоплення, прилучення до європейської модерністичної культури початку нового століття. Двоїстість, постійні хитання, свідомість свого безсилля, а з другого боку — надії на соціальне і національне визволення, — такі особливості творчого обличчя величезної більшості композиторів, які виступили на початку нового століття. Часто їх творчість буває сповнена емоціональної активності, але не раз вона виявляє ховання в світ ілюзії-мрії. Звідси — нерівність і еклектизм музикальної мови.

Дедалі більше відриваючись від життя, це мистецтво спирається на творчу свідомість художника, який гостро відчуває конфлікт з життям. Улюбленим жанром робиться мініатюра і вже не тому, що композиторам недоступні засоби володіння великими, широкими узагальненнями, а тому, що вони щораз більше заглиблюються в світ особистих почувань і думок. Переважають м'які, ліричні тони. Але народна пісня, як і раніш, не перестає запліднювати їх творчість.

Перший, хто відкриває собою творчість нового покоління композиторів Західної України — це Воробкевич — поет і музикант. Перші кроки музикального виховання Воробкевича зв'язані з його батьківщиною — Черновицями. Тут же пізніше, після закінчення віденської консерваторії, починається і його життя дозрілого музиканта, — він працює як учитель співу і музики в місцевій семінарії та гімназії.

Віденська консерваторія дала йому знання європейської музикальної літератури, виховала в ньому широкий творчий кругозір незрівняно значніший, ніж у його попередників.

Творчість Воробкевича охоплює різноманітні жанри. Найкращі з його творів — це хори на слова Шевченка і самого Воробкевича, п'єси з музикою — „Гнат Приблуда", „Новий двірник", „Блудний син", „Осліплення Василька" та ін.

Композитор вільно володіє засобами виразності, але відсутність яскравої творчої індивідуальності знижує силу його музики. Все ж глибокий зв'язок з мелодикою української народної пісні, теплий, щирий ліризм і дозріла техніка виділяють Воробкевича поміж його попередників.

Воробкевич є також одним з перших на Західній Україні авторів підручника теорії музики.

Але, мабуть, одним з популярніших композиторів цієї пори був Денис Січинський. Він народився в Клубенцях, колишнього Гусятинського повіту, в 1865 р. (вмер у 1909 р.). Першу музикальну освіту здобув у Тарнополі (у Левицького і Вальднера), далі у професорів Пшелятівського (гармонія і контрапункт) і Микульського (форма).

Перші спроби композитора належать ще до часів навчання в гімназії (хорові квартети, твори для цитри, гармонізації народних пісень). Перший великий твір, де виявилась зрілість Січинського — „Дніпро реве" — типу кантати в супроводі оркестру. Далі, ним написано ряд п'єс такого ж типу („Лічу в неволі", „Минули літа молодії" та ін., також з оркестром), чоловічі хори, аранжировки народних пісень, фортепіанні „Пісні без слів", дві симфонічні поеми, опера „Роксолана" і багато романсів, які власне і створили йому ім'я. В останні роки життя композитора його романси домінували в концертних програмах Західної України, здобувши йому широку популярність.

Творчість Січинського має багато привабливих рис. Як і в його попередників, у нього зберігається глибокий зв'язок з пісенністю, яскравість і соковитість мелодики, її емоціональна опуклість. Спів у нього ллється, не порушуючи логіки інтонацій, не перериваючись зайвими кадансами. В настрої його пісень головним елементом є м'який ліризм з відтінком жалісливості, роздуми, трохи сантиментальної. Прийоми ведення мелодії (стрибки на малу сексту в найбільш патетичних місцях) і одноманітність гармонійних засобів (велика кількість зменшених септакордів) накладає на музику Січинського певний відбиток безвілля.

На початку своєї діяльності Січинський не був визнаний: критика характеризувала його як слабого і безперспективного композитора. Тільки пройшовши тяжкий шлях напруженої боротьби, він здобув визнання.

До цієї ж групи композиторів належить Я. Й. Лопатинський — переважно вокальний композитор. З його творів основне — це солоспіви на тексти українських поетів, (найкращі з них — „Ах, кільки струн в душі дзвенить"), трьохактна комедія „Свекруха", і комічна опера „Еней на мандрівці", незакінчена драма „Оксана", початок музики до фантастичної опери „Казка скал" (лібретто композитора) і кілька дрібних фортепіанних п'єс.

З наймолодшої генерації західно-українських композиторів відомий Нестор Ніжанківський.

Окремо стоять Станіслав Людкевич (1879 р.) і Василь Барвінський (1888 р.), які немов завершали зусилля попередників.

Їх творчість багатством своїх виражальних засобів значно випередила сучасників, вона немов підсумовує пройдений шлях. В ній відбились найтиповіші риси західно-української музики.

В цьому розумінні, при всій багатоманітності як ідейної емоціональної основи, так і засобів виразності, творчість західно-українських композиторів виявляє певну єдність і стійкість своєї спрямованості.

Через відсутність умов для виявлення великої творчої ініціативи на Західній Україні культивувались переважно невеликі вокальні жанри — хори a capella, хори з супроводом фортепіано, пізніше — оркестру, романси, пісні, фортепіанна мініатюра, порівняно рідше — симфонічна поема і водевіль — оперета, побутова драма з музикою.

Не переоцінюючи себе, композитори Західної України відводять собі область мініатюри і працюють над нею любовно і старанно.

Вони творили в трудні часи, в атмосфері всебічного національного і соціального поневолення людини, в умовах складної підготовної роботи для виявлення творчої

інціативи великої сили. Звідси найістотніше в їх творчості—це емоціально-чула, безпосередня лірика, виразом якої часто є багата і гнучка мелодика з наявністю в ній природних пісенних інтонацій. Наспівність, плавкість, широка протяжність найкращих мелодій цих композиторів—ось риси, які вказують на корінну первооснову їх творчості—українську народну пісню.

Їх лірика буває в основному двох родів: або пасивно споглядальна, яка повільно і плавно розвивається, або поривчасто спрямована. Така є величезна більшість романсів Січинського (пісні на один голос в супроводі ф-п. Львів. Укр. накладня, 14 №№), які являють собою переважно виклад для голосу і ф-п українських народних пісень, проведення яких у переважній частині побудоване на контрастах інструментального супроводу (наприклад, „Стоїть гора висока", або „Я тебе люблю", де чергування Molto agitato й Andante cantabile створюють основний емоціональний тон). Такі ж фортепіанні прелюдії Барвінського (Прелюдії для ф-п. Київ—Лейпціг), які контрастують одна одній по характеру плавного і поривчастого розгортання думки. Характер лірики двох крайніх емоціальних станів властивий і фортепіанним творам Людкевича (фортепіанні твори, див. „Львівський боян").

Саме з цього основного контрасту випливає основний зміст такої лірики, діапазон якої невеликий—від станів елегійного типу до широко розгорнутої підйомної, але також не позбавленої елегійності теми.

Прагнучи втілити багатоманітні сторони свого душевного життя, ці композитори, з одного боку, віддають перевагу інтонаціям світлого суму, стриманого хвилювання, з другого,—інтонаціям пориву, спрямованості. Звідси підвищена емоціональна сфера, непокоєння, томління, порив, слабо, але все ж протестуючий тон, становлять основні риси їх творчості.

В цьому розумінні їх музика чуйна до відображення тих, може несвідомих, прагнень і передчуттів, які ще не прийшли до дії і їх не могло не бути у чулих людей. Тому за піднесеннями і вольовими поривами, за нервовою екзальтацією і збудженням ідуть моменти внутрішнього зосередження. Саме в зв'язку з цим у величезній більшості фортепіанних п'єс, зокрема Барвінського і Людкевича, домінують м'які контури; в них думка розгортається немов уповільнено. Ідилічні відхилення, дифірамбічне піднесення, сентиментальні томління, які чергуються,—надають їх творам розповідального, баладного тону. Типовий в цьому розумінні великий циклічний твір в трьох частинах—„Любов" Барвінського для ф-п (Universal-Edition, 1925), що оповідає про переживання і конфлікти внутрішнього життя автора.

В більшості фортепіанних творів І. Людкевича і В. Барвінського характерні і жанрові інтонації вміло поєднані з абстрактною, вільною від усякої програмності логікою (Людкевич—„Пересторога матері", „Пісня до схід сонця" та ін., „Баркарола"; Барвінський—„Пісня", „Серенада", „Імпровізація").

Пісня, танець, жанровий пейзаж на матеріалі національного фольклору усвідомлюються, як прогресивні фактори творчості. Народна пісня знаходить собі місце в творах композиторів, то будучи взята безпосередньо, як тематичний матеріал, то через використання її властивостей (інтонація, ритм, лад, форма викладу і т. п.).

Фортепіанний стиль багатьох із згаданих композиторів, особливо Барвінського і Людкевича, безперечно, зазнав цілого ряду впливів, у тому числі, звичайно, Шумана і в першу чергу Гріга. Це виявляється насамперед в тому, що, не зважаючи на дбайливе культивування вертикалі—гармонійної фактури (особливо у Барвінського і Людкевича, які люблять винахідливі, більш імпресіоністичні гармонії), їх музикою управляє мелодика.

Панування мелодії, як організуючого фактора композиції, явно видно з намагання підпорядкувати виразу „другорядні" голоси, з бажанням утворити підголосочно-мелодійну тканину. У ф-п творах Людкевича і Барвінського часто суто піаністична декоративність поступається місцем емоціонально-виразній наспівній фігурації, що часто наскрізь тематизується. І тут прагнення відійти від пасивної гомофонної фактури свідчить про органічну роль мелодики, як формоутворюючого фактора. Показова в цьому розумінні вже „Пісня" для ф-п ор. 1 № 1 Барвінського, де легко виявляється тематизація фігураційного орнаменту, яка створила струнку підголосочну фактуру. Поліфонія відчувається тут, як і у величезній більшості творів композитора, лише як елемент фольклору, підголоски, імітація.

Властивості ладу, як і мелодики, також органічно випливають з особливостей народно-пісенного ладу,—використовуються лади, які збереглися у фольклорі.

Взагалі гармонія відіграє більш колористичну роль, ніж функціональну. Звідси—голосоведення, розкріпачене від шкільних правил, зміст вертикалі часто тяжить до паралелізму. Метроритмічна структура мінлива, рухома, волеспрямована. Навіть у загальній структурі, як правило, середня частина не заповнюється новим матеріалом: тут музика частіше випливає з даних у першій частині стимулів. Завдяки цьому утворюється безперервність становлення форми і підкреслюється єдність замислу. Часто такі утворення переростають суворі форми і по суті виростають імпровізаційність структури (у того ж Барвінського „Серенада", „Імпровізація", прелюди).

В розумінні типовості жанру, більшість ф-п п'єс і Барвінського і Людкевича належить до проміжної групи, яка лежить між фортепіанними обробками народного характеру і концертним репертуаром. Це—п'єси, розраховані на смак широкої аудиторії. Зміст їх—побут, пейзаж, психологічні зарисовки. Піаністично вони написані зручно й ізящно. Це—часто простодушна, привітна лірика з відгомонами шуберто-шуманівсько-грігівського інтонаційного добору. Не все в них рівноцінне; на дечому лежить відбиток обмеженості і буденності.

Переважна частина хорів написана на тексти українських письменників, особливо Шевченка і Франка. Привертає увагу такий вибір текстів як „Гайдамаки" Шевченка (Воробкевич), „Вічний революціонер" Франка (Людкевич) і т. п. В більшості хорових творів останнього періоду відчувається прагнення не підпорядковувати мелодію раціональній гармонійній фактурі,—це, до речі, у великій мірі властиве Вербицькому і його сучасникам,—а послідовно виводити хорову тканину з стимулів, закладених в мелодійному русі (така є більшість хорів Людкевича). У веденні голосу почувається, як і у фортепіанних творах та романсах, пісенна широта.

Ріст хорових організацій освітнього призначення сприяв широкому розвиткові хорів a capella.

Сила хорової творчості композиторів Західної України полягає в прагненні проникнути в народно-мелодійну стихію, у вмінні використати її властивості, в ясності голосоведення. По характеру більшість хорів—протяжно-споглядальні з ухилом до вокально-наспівної виразності. Хори з більшим або меншим ухилом до інструменталізму тут трапляються рідко,—у них переважно актуально-драматичні положення (виявлення конфліктності і контрастності).

Як і в хорах, у більшості романсів, особливо Січинського і Людкевича, мелодійна лінія усвідомлюється не зовнішньо, не інструментально, а на піднесенні, на емоціональному її наповненні. В більшості романсів, очевидно, свідомо підкреслюється домінуюче знання мелодійної лінії в її вокальному розумінні; завдяки цьому тканина супроводу проста і прозора. На її фоні не поникне розщеплений і безсилий голос, навпаки, він відтіняється глибше і рельєфніше.

За своїм емоціональним змістом і романси більше передають ліричний стан, ніж психологічні характеристики. Це скоріше індивідуально-побутовий романс, ніж характерологічна художня пісня.

Прагнення до кращого, нового життя, до розкріпачення творчої ініціативи, наскрізь принизує творчість композиторів Західної України. Тому зрозумілим стає їх звернення до композиторів Радянської Країни з закликом спільно працювати „для відновлення культури, для будівництва нового життя на оновленій землі" (із звернення західно-українських композиторів).

Зрозуміло і те безмежне захоплення, з яким народи Західної України і Західної Білорусії зустрічають героїчну Червону Армію, яка принесла їм не тільки соціальне визволення, але і визволення творчої думки, що століттями була схована шляхетською сваволею.

Велика визвольна місія комуністичної партії й радянського уряду для народів Західної України і Західної Білорусії поклала початок блискучого розвитку радянської, справді народної культури.

А. Луфер

професор-орденоносець

ДОСЛІДНА РОБОТА КОНСЕРВАТОРІЙ

Величезні завдання, поставлені товаришем Сталіним в його промові на XVIII з'їзді ВКП(б) в справі народної освіти в третій п'ятирічці, цілком стосуються і музикальних навчальних закладів. Музиці належить велика відповідальна роль у виконанні загального завдання мистецтва—комуністичного виховання народу.

У величезній, винятково відповідальній справі політичного виховання мас музиці повинна допомогти музикознавча наука. Піднесення майстерності музикального виховання, розгортання творчості, плодотворне виховання музикальних кадрів неможливі без розвитку музикознавства, яке узагальнює величезний досвід музикальної культури і вказує шляхи дальшого розвитку.

Радянська музикознавча наука дала немало цінних досліджень, присвячених розробці музикального фольклору народів СРСР, аналізові творчості радянських композиторів, розробці музикальної класичної спадщини. Але все зроблене досі—тільки початок і перед радянською музикальною наукою стоять невідкладні, відповідальні завдання.

Ці завдання спільні з завданнями всієї радянської науки. Вони геніально визначені товаришем Сталіним в його історичній промові на прийомі в Кремлі працівників вищої школи 17 травня 1938 р. Промова товариша Сталіна є програмою робіт для всіх наукових працівників, в тому числі і музикознавців. Для наукової діяльності в області музикального мистецтва партія й уряд забезпечили всі умови працівникам консерваторій,—цих основних (поруч з окремими спеціальними науковими закладами) центрів музикально-наукової роботи.

Організація різних кабінетів, ріст бібліотек, запровадження штатно-окладної системи—все це створює потужну базу для всебічного розгортання наукової діяльності. Однак, слід з усією прямотою сказати, що працівники консерваторій УРСР ще далеко не використали всіх наданих їм можливостей. Тим часом радянська музикальна соціалістична культура ставить до музикальної радянської інтелігенції все нові і нові вимоги. Ніколи і ніде в світовій історії не існувало таких блискучих умов для роботи, які створені у нас для радянської інтелігенції. Справою честі для нас, музикантів, є виконати завдання, покладені на нас великою Сталінською епохою.

Величезне значення для плодотворної наукової діяльності всіх музикантів мають вказівки товариша Сталіна про зв'язок наукової спеціальності з марксистсько-ленінською наукою про суспільство. „Нема необхідності, щоб спеціаліст-медик разом з тим був спеціалістом по фізиці або ботаніці і навпаки. Але є одна галузь науки, знання якої повинно бути обов'язковим для більшовиків усіх галузей науки,—це марксистсько-ленінська наука про суспільство, про закони розвитку суспільства, про закони розвитку пролетарської революції, про закони розвитку соціалістичного будівництва, про перемогу комунізму... Ленінець не може бути тільки спеціалістом облюбованої ним галузі науки,—він повинен бути разом з тим політиком—громадським діячем, який живо інтересується долею своєї країни, знайомий з законами суспільного розвитку, вміє користуватися цими законами і прагне бути активним учасником політичного керівництва країною. Це буде, звичайно, додатковим наван-

таженням для більшовиків-спеціалістів. Але це буде таке навантаження, результати якого окупляться з лихвою".

Ці вказівки товариша Сталіна повинні підняти роботу по марксистсько-ленінському вихованню музикантів. У консерваторіях кожна кафедра повинна глибоко вивчати марксизм-ленінізм і насамперед „Короткий курс історії ВКП(б)" — цей класичний зразок наукової праці. Робота по вивченню марксизму-ленінізму, по підвищенню свого ідейно-політичного рівня — перша умова для успішної наукової діяльності працівників музикального мистецтва.

Не можна заперечувати того, що перед багатьма музикантами стоять значні труднощі в науковій діяльності, які полягають насамперед у відсутності деяких навичок у цій області. Це стосується насамперед працівників виконавських спеціальностей. Абсолютно неправильний погляд, нібито педагоги, які працюють по цій спеціальності, не мають нічого спільного з науковою діяльністю. Хіба вирощування кадрів музикантів-виконавців і педагогів не є глибокою науково-дослідною роботою? Або хіба виховання визначних виконавців-лауреатів не є своєрідною науковою працею?

Проте, пора вже перейти до наступного етапу — узагальнення виконавського і педагогічного досвіду. Тут ми, зокрема виконавські кафедри консерваторії, зробили ще дуже мало, і працівникам цих кафедр повинні допомогти історики і теоретики, які в більшій мірі володіють методикою узагальнень проведеної наукової роботи.

Велике значення має також обговорення окремих етапів роботи на кафедрі, а іноді і на спільному засіданні кількох кафедр.

Розробка музикально-виконавських і педагогічних проблем в повному обсязі не може бути повністю здійснена окремими працівниками — для цього необхідна колективна робота кафедр, факультетів.

Дуже цінним буде також обмін досвідом окремих консерваторій.

Першою спробою в цій області була музикально-наукова конференція, яка недавно відбулась.

В науковій роботі консерваторії Радянської України, безсумнівно, мають значні досягнення. Працівники консерваторій, як і вся радянська інтелігенція, поставлені в нашій країні у винятково сприятливі умови для широкої творчої діяльності і наполегливо, систематично працюючи, ми, безумовно, зможемо добитися тут великих результатів.

Безсумнівно, слід поліпшити організацію наукової діяльності і забезпечити більшу плановість її. Необхідно налагодити обмін досвідом з консерваторіями Москви і Ленінграда. У зв'язку з цим доцільно висунути питання про підготовку всесоюзної конференції по музикальній науковій роботі.

В обміні творчим досвідом особливе значення має преса. На жаль, забезпечити видання наукових робіт дуже важко. Навіть не всі статті можуть бути вміщені в журналі „Радянська музика".

Назріла необхідність у спеціальному музикальному науково-методичному журналі, де, поруч з невеликими роботами, могли б друкуватися в стислому викладі більші праці.

Перед музикознавцями Радянської України стоять надзвичайно важливі завдання. Перше, що зобов'язані зробити кафедри консерваторій, це — створити високоякісні підручники і навчальні посібники з усіх основних музикальних дисциплін. Насамперед необхідно забезпечити підручниками весь цикл загальних і спеціальних музикально-творчих дисциплін в консерваторії, музучилищі і дитячій школі.

Треба розгорнути систематичну роботу по вивченню фондів музикального відділу Академії наук УРСР, що містить дуже цінні пам'ятки. Тут необхідна відповідна ініціатива Академії.

В області виконавських дисциплін треба систематично узагальнювати досвід наших найкращих майстрів. Особлива увага повинна бути звернена на створення радянського музикально-педагогічного репертуару для всіх ступенів музикальної освіти. При цьому треба грунтовно висвітлити питання про поступове ускладнювання репертуару, про так звані „ступені трудності". Педагогічні твори, які виходять тепер, повинні бути зразково проредаговані, при чому слід попереду пробити науково самий метод редакції. Великої уваги потребує, зокрема, художній педагогічний репертуар для духових інструментів.

В області дитячої музикальної освіти і виховання пора розгорнути систематичну наукову роботу по вихованню і охороні дитячих голосів. Щодо цього цікаві і цінні висновки вже одержав лікар Левітов у Ленінграді, у нас же в УРСР справа покищо не пішла далі окремих несистематичних спроб.

Кафедри історії музики, музикальної етнографії повинні ще ширше розгорнути вивчення народної творчості.

Наші музикознавці досі дуже мало займались питаннями самодіяльного мистецтва. Тут зокрема на черзі—надзвичайно важливе питання про те, як поліпшити звучання ряду народних інструментів. Для цього необхідно створити науково-експериментальну майстерню при одній з консерваторій УРСР.

Треба також налагодити викладання гри на кобзі, засвоївши творчий досвід народних музикантів, які грають на цьому інструменті, і розробивши методику викладання гри на ньому.

Тут необхідний корінний перелом. Багато чого залежить від роботи Українського Будинку народної творчості.

Для здійснення всіх завдань, які стоять перед музикальною наукою, необхідно посилити явно недостатнє тепер керівництво науково-методичною роботою з боку Всесоюзного комітету і Республіканського управління в справах мистецтв. Ці ж організації повинні планувати наукову музикознавчу роботу, забезпечивши виконання її в певні календарні строки і знищивши всякий паралелізм.

Перша музикально-наукова конференція консерваторій УРСР продемонструвала радянській громадськості досягнення української радянської музикальної науки і безсумнівно була могутнім стимулом для її дальшого розвитку, для виконання тих великих і відповідальних завдань, які поставила перед нею наша велика Сталінська епоха.

Б. Акулов

начальник відділу учбових закладів Управління в справах мистецтв при РНК УРСР

ДО ПІДСУМКІВ НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ КОНСЕРВАТОРІЙ УКРАЇНИ

Третій п'ятирічний план розвитку народного господарства СРСР, прийнятий XVIII з'їздом нашої партії і схвалений всім радянським народом, розгортає грандіозні перспективи будівництва комунізму, культурного будівництва в СРСР.

Значне місце в здійсненні дальших завдань культурного будівництва, в справі подолання пережитків капіталізму в свідомості людей, у вихованні членів комуністичного суспільства займає мистецтво.

За роки сталінських п'ятирічок всі види мистецтва багатонаціонального СРСР, які живляться невичерпними джерелами народної творчості, досягли блискучого розквіту, поповнились прекрасними молодими кадрами з народу, вихованими в радянській школі.

Партія й уряд Країни соціалізму створюють всі умови для дальшого розвитку вищої і середньої школи. Величезна роль і значення належать вищій і середній школі системи мистецтв, яка готує кадри працівників культурного фронту.

Проведений республіканський показ підсумків річної роботи і науково-методична конференція консерваторій України довели, що учбові заклади системи мистецтв — на піднесенні.

Запровадження штатно-окладної системи уточнило організаційну структуру вузів, визначило склад кафедр, підвищило якість і організованість навчального процесу, створило стимул до підвищення кваліфікації професорсько-викладацького складу і до розгортання науково-дослідної діяльності.

Тут вирішальне значення мали: історичне рішення ЦК ВКП(б) і РНК СРСР про вищу шкому, вихід у світ „Короткого курсу історії ВКП(б)", постанова ЦК ВКП(б), РНК СРСР і ВЦРПС про заходи по підвищенню трудової дисципліни, затвердження типового статуту вищої школи.

Учбові заклади системи мистецтв України і в першу чергу консерваторії за минулий академічний рік добились значних успіхів у вихованні кадрів музикального мистецтва, в організації учбового процесу, підвищенні трудової дисципліни серед учнів.

За підсумками 1938/39 року ми маємо оцінок „відмінно" і „добре" по Одеській консерваторії 75%, по Харківській — до 80%, по Київській ордена Леніна консерваторії — 85%.

Науково-дослідна робота кафедр у вузах нашої системи розгорнута нерівномірно і розвивається не в однаковому напрямі. Це пояснюється в значній мірі тим, що Головне управління учбовими закладами Всесоюзного Комітету в справах мистецтв зовсім не керує цією роботою ні з методологічної, ні з організаційної сторони. Тому в деяких випадках повторюються в багатьох вузах одні і ті ж теми, тоді як інші, більш актуальні, не розробляються. Таким чином, при складанні тематичного плану виходять не з актуальності завдань, а з можливостей того чи іншого вишу.

З другого боку, ми бачимо не тільки однотемність наукової роботи кафедр, але й неправильний напрям усієї роботи.

Все це—результат відсутності контролю, відсутності вміння раціонально використати створене, відсутності єдиного плану науково-дослідної діяльності, побудованого на врахуванні можливостей кожного з вузів, на доцільному використанні і спрямуванні цих можливостей для розвитку музикальної науки.

Теми і завдання, над якими працювали і працюють консерваторії, можна звести в основному до двох ліній:

1) розробка матеріалів і завдань, зв'язаних з учбовим процесом і необхідністю його поліпшення;

2) розробка проблем мистецтва, які є найбільш актуальними з точки зору завдань соціалістичного будівництва на основі вчення марксизму-ленінізму.

Теми робіт консерваторій можна звести до таких груп:

1) створення нових курсів і програм;

2) створення підручників і посібників;

3) узагальнення довгорічного педагогічного досвіду і створення методики;

4) вивчення історії музикальних, вокальних, фортепіанних та інших шкіл і систем в області виховання кадрів мистецтва і робота над поліпшенням радянської музикальної школи;

5) вивчення в світлі марксизму-ленінізму історії кожного з видів мистецтв в минулому і в радянський період;

6) розробка найбільш актуальних проблем радянського мистецтва, питань використання спадщини минулого в мистецтві, проблем виконання;

7) вивчення народної творчості, методів дослідження і обробки її;

8) художня, творча робота професорсько-викладацького складу наших вишів, який, поруч з методичною, науковою і педагогічною діяльністю, веде ще і творчо-виконавську роботу.

Досягнення і перспективи діяльності кафедр кожного з окремих вузів такі:

Київська ордена Леніна консерваторія має найбільш довгорічний досвід щодо постановки науково-дослідної діяльності кафедр і найбільші результати. Ще до реорганізації в консерваторію, в музикально-театральному інституті музикальним відділом цього вузу розроблялись нові радянські програми, створювались курси, піддавались критиці методи школи викладання і т. д. З запровадженням штатно-окладної системи науково-дослідна робота стала більш упорядженою, набула більш обов'язкового характеру для кожного з працівників професорсько-викладацького складу, як необхідна умова підвищення кваліфікації, творчого росту спеціалістів.

В 1938/39 учбовому році в Київській консерваторії були виконані і виконуються наукові роботи в справі створення нових курсів, які досі або не існували, або були побудовані на ворожій, націоналістичній основі.

Складено курс історії української музики проф. Ольховського, який охоплює не тільки дореволюційний період, але й глибоко висвітлює радянський період історії української музики. Виданий курс читання партитур доц. Г. П. Таранова.

В дисертаційній роботі молодого аспіранта Київської консерваторії тов. Стеценка намічається створення курсу історії інструменталізму.

В плані проблеми розвитку смичкового виконавства такий курс матиме величезне значення.

До нових спроб, зроблених за останні роки, слід віднести також „Курс методики дитячого музикального виховання" доц. Равінова.

Правда, основна робота була виконана автором у попередні роки, але весь цей курс відшліфовується, удосконалюється і обробляється. Наука про музикальне виховання дітей цілком і повністю створена радянськими педагогами і значення діяльності т. Равінова в її сформуванні дуже велике.

Чимало працювала Київська консерваторія і над програмами. Протягом кількох років Всесоюзний комітет у справах мистецтв доручав Київській консерваторії складання і переробку програм по фортепіано, по методиці музикального виховання, методиці навчання гри на народних інструментах, історії музики і т. д.

В 1938/39 учбовому році працівниками кафедр консерваторії підготовлені програми: по історії української музики, по народних інструментах, по читанню партитур,

хоровому диригуванню, спеціальному фортепіано, концертмейстерському класу, курсу хорових аранжировок, по загальних курсах гармонії і сольфеджіо.

Перебуває в процесі розробки підручник загального курсу аналізу музикальних творів і музикального виховання для середніх і початкових шкіл.

В області узагальнення педагогічного досвіду і створення методів Київська консерваторія цілком підготувала: „Методику дитячого музикального виховання"—Равінова, „Методику викладання гри на народних інструментах" Гелліса; перебувають в роботі „Методика викладання диригування", „Методика викладання сольфеджіо" і ряд методик по викладанню фортепіано для струністів, оркестрантів, вокалістів і т. д.

З робіт, присвячених системам і школам викладання (сучасні школи й історія попередніх шкіл і систем) найцікавішими є: „Нариси з історії клавірної педагогіки", „Роль ансамблю у викованні піаніста", „До питання про розвиток вокальної техніки колоратури", „Спадщина Давидова і сучасна віолончельна техніка" Всі ці праці ще не закінчені і перебувають у стадії розробки.

Щодо постановки загальних актуальних проблем музикального мистецтва і їх розв'язання, а також вивчення спадщини минулого, дослідження народної творчості, Київська консерваторія виконала такі роботи: „Шекспір і музика"—в. о. проф. А. Гозенпуда, „Бетховен—піаніст"—доц. Курковського, „Матеріали і документи до історії української музики"—асистента Довженка, „Звукова хрестоматія по музикальному фольклору народів УРСР"—асистента Береговського, „Драматургія „Пиковой дамы" Чайковського", а також „Симфонізм Чайковського"—аспір. Хінчин, ряд робіт професури, студентів і аспірантів до ювілею Т. Г Шевченка.

Всі ці роботи, безперечно, актуальні і цілком правильно включені консерваторією в план своєї дослідної діяльності.

Необхідно відмітити, що найактивнішими в Київській консерваторії є кафедри історії і теорії музики, фортепіанна, оркестрова; значно слабше проявляє себе вокальна кафедра.

Одеська державна консерваторія по розгортанню наукової діяльності кафедр займає друге місце. Дослідна робота тут розгорнулась пізніше, ніж у Києві, досвід і вміння працювати тут менші, однак ця консерваторія також має досить значні успіхи.

По лінії створення курсів і програм Одеська консерваторія виконала такі цікаві роботи: „Курс методики фортепіанної гри" проф. Старкової, „Методичні основи побудови моєї нової школи гри на віолончелі" в. о. проф. Сапожнікова, „Програма і робочий план дисципліни—постановка голосу" проф. Селявіна.

Ця консерваторія добилась дуже цікавих результатів в узагальненні педагогічного досвіду кращих професорів, виробивши методику фіксації поточної роботи спеціаліста. Таку фіксацію звичайно провадить доцент або прикріплений до професора асистент, користуючись звукозаписом і спостереженням. Тут треба відмітити „Спробу фіксації методів викладання проф. Столярського"—доц. Когана і „Спробу фіксації вправ і технічних навичок в системі викладання проф. Старкової"

З інших методичних робіт цікаві: „Методика викладання гри на ф-п" проф. Рейнгбальд, „Основні питання техніки гри на віолончелі" в. о. проф. Сапожнікова, „Моя школа гри на флейті" проф. Рогового.

З робіт загальномузикального, історичного і теоретичного порядку найцікавішими по Одеській консерваторії є: „Про структурні особливості молдавської народної пісні" проф. М. М. Вілінського, „Еволюція гармонічної мови Римського-Корсакова"—асист. Орфеєва, „Нове у вивченні гармонії" проф. Молчанова, „Музикально-сценічний образ Аксінії в „Тихому Доні" Дзержинського"—асист. Благовідової і т. д.

В Харківській консерваторії науково-дослідна діяльність кафедр ще не розгорнулась по-справжньому. Правда, теми робіт були розподілені, однак, результати поки невеликі.

Ця консерваторія вибрала трохи інший напрям роботи кафедр, особливо виконавських, вважаючи, що основне в діяльності кафедр мистецьких вузів—це не наукова, а творчо-художня робота професури. Тому, як наукова робота, професурі і доцентам залічується підготовка програм концертів, складання творів, збирання і обробка народних пісень, різні інструментовки, оркестровки і аранжировки. Безумовно, тут є деякий перегин, хоч в цілому це питання треба визнати спірним.

По лінії створення курсів і програм у Харківській консерваторії перебувають в роботі: „Історія музикально-теоретичних систем“—спеціальний курс викладача Сироткіна, „Курс історії і теорії піанізму“ доц. Моделя, „Курс історії вокальних шкіл“ проф. Михайлова, ряд програм по ф-п для вокалістів, струнників, духовиків і т. д.

Щодо узагальнення педагогічного досвіду і створення методик, в Харківській консерваторії перебувають в роботі: „Методика викладання скрипічної гри“ проф. Гольдфельда, „Методика роботи з самодіяльним оркестром“ проф. Комаренка, „Репертуар вокальних класів муз. училища і консерваторії“ з методичною пояснювальною запискою проф. Голубєва.

З музикально-історичних і музикально-теоретичних тем, розроблюваних у Харкові, цікаві: „Музикально-історичні портрети диригентів“ Тольби, „Спроба аналізу народної поліфонії“ П. Стеблянка, „Історія російського квартету“ Любімова, „Шляхи розвитку російської опери“ Тюменевої, „Особливості гармонійної мови Чайковського“

Але, як уже згадувалось, основна увага в Харківській консерваторії приділяється концертній і творчій діяльності працівників кафедр. Тут можна назвати „Підготовка програми концерту“ Скловського, такі ж роботи тт. Моделя, Сагалова, Ландесман, Хазановського і т. д.; по оркестровій кафедрі—виконання на відкритому засіданні кафедри сонати Равеля, 2-го концерту Прокоф'єва, балади Берндта, сонати Шостаковича—професорами Гольдфельдом, Добржинцем, Тимошенком й ін. Для композиторів по кафедрі залічуються: тов. Тіцу—робота над оперою „Перекоп“, тов. Клебанову—створення балету „Светлана“ (для цієї роботи тов. Клебанов брав навіть творчий відпуск).

Ми вважаємо необхідною художню творчу роботу для працівників кафедр консерваторій, однак у поєднанні з певними науковими завданнями, наприклад, рецензуванням, редакцією, порівняльним аналізом творів, дослідженням проблеми виконання.

Крім того, слід відмітити недостатню розробку питань вокальної освіти в усіх трьох консерваторіях.

Ось те, далеко неповне коло наукових питань, над якими працюють кафедри консерваторій України. Значення, актуальність перелічених робіт свідчать про те, що професорсько-викладацький склад консерваторії в основному правильно зрозумів свої завдання в області розвитку музикознавчої науки, правильно розуміє роль мистецтва в дальшому соціалістичному будівництві.

Проведена науково-методична конференція консерваторій, на якій було заслухано і обговорено 26 наукових доповідей, довела, що за останній час в консерваторіях України ми маємо значне піднесення науково-дослідної роботи.

Конференція показала, що кафедри консерваторій, професорсько-викладацький склад працювали і працюють тепер у двох напрямках: поперше, в напрямі розробки найактуальніших проблем мистецтва в плані завдань комуністичного будівництва на основі вчення марксизму-ленінізму і, подруге, в напрямі розробки підручників, матеріалів і методик, зв'язаних з поліпшенням учбового процесу.

Робота першої республіканської науково-методичної конференції консерваторій України свідчить, що науково-дослідна думка з кожним роком захоплює дедалі більші кола професорсько-викладацького складу, в стінах наших консерваторій є величезні можливості і резерви розвитку наукового дослідництва. Завдання полягає тільки в тому, щоб уважно і вдумливо працюючи з професорсько-викладацьким складом, допомогти окремим його працівникам подолати деяку несміливість, фальшивий сором, прищепити смак до наукової роботи, залучити їх цілком до науково-дослідної діяльності кафедр. Треба також поліпшити керівництво і планування наукової роботи в кожному вузі, підвести з нового бюджетного року достатню матеріальну базу для широкого розмаху дослідної діяльності консерваторій України.

В. СОСЮРА

В. С. КОСЕНКОВІ

Від нас пішов ти в морок ночі,
де ні гудків, ні шуму трав.
Навік твої погасли очі,
акорд останній одлунав.

Та хай загасне мить скорботи,
не треба суму в наші дні!
Вони живуть в серцях народу—
твої мелодії ясні.

Летять у даль шляхи залізні,
ні, ти живий, між нами ти.
Того, хто все віддав вітчизні,
не може смерть перемогти.

Газ. „Більшовик", 4 жовтня 1938 р. № 229 (1652).

ПАМ'ЯТІ В. С. КОСЕНКА

12 років близького знайомства і теплих дружніх відносин з Віктором Степановичем назавжди залишаться в моїй пам'яті. Назавжди збережеться спогад про людину, у якої надзвичайно гармонійно поєднувались великий творчий талант і виняткова чулість.

Наше перше знайомство відбулося в 1927 році в Москві, під час зустрічі письменників України і РРФСР, на концерті в Колонному залі Будинку спілок.

Б цьому концерті Віктор Степанович акомпанував українським співцям, також запрошеним в братську республіку.

З першого ж моменту він справив на мене враження видатного художника і разом з тим скромної і м'якої людини.

Знайомлячись ближче з його творами і методами роботи, я особисто запозичив у нього багато цінного для себе, як співець-виконавець. Розмови і творче єднання наше, яке тривало протягом ряду років, зміцнили наші взаємні симпатії, що перейшли потім в дружбу.

При всій своїй м'якості Віктор Степанович був одночасно дуже принципіальною людиною і не терпів у своїй творчості ніяких компромісів. Його любов, повага, навіть схиляння перед класиками, знання різноманітних стилів і загальна музикальна культура визначають Віктора Степановича, як видатного музиканта і невтомного майстра-творця.

Ми — виконавці особливо гостро завжди відчували потребу в нових обробках народної пісні, і я не раз звертався до Віктора Степановича з просьбою музикально оформити ту чи іншу пісню. При цьому я не тільки ніколи не чув відмовлення, а завжди зустрічав живий творчий відгук. Наприклад, широко відомі „Бандура", „Баламут", „Удовиця", „Ой, поїхав за снопами", „Грицю, до роботи"—були гармонізовані ним виключно по моїй просьбі.

Тут особливо хочеться відмітити тісний зв'язок і творче єднання Віктора Степановича, як композитора, з виконавцями, яким він приділяв багато часу і уваги, працюючи над виучкою, обробкою і трактовкою виконуваних ними як його власних творів, так і творів інших композиторів. Я дуже яскраво пам'ятаю виконання мною по радіо щойно написаної ним „Думи про Сталіна". Він слухав радіоконцерт уже хворим, і коли після радіопередачі я приїхав до нього на квартиру, Віктор Степанович схвильовано сказав:

— Спасибі... саме так і треба виконувати „Думу про Сталіна",—просто, тепло і проникнено.

Віктор Степанович завжди з великим хвилюванням слухав виконання цього твору, присвяченого ним вождю, батькові і другові народу. Всім нам було зрозуміле це хвилювання ще й тому, що сталінське піклування про людину глибоко торкнулось і самого Віктора Степановича.

Крім композиторської педагогічної роботи Віктора Степановича, а також його діяльності як виконавця, треба ще підкреслити, що він завжди йшов в ногу з громадським життям, беручи в ньому активну участь. Він шефствував над хоровими гуртками Червоної Армії, самодіяльними гуртками, допомагав молоді, яка вчиться. Невелика кімната, де він жив і працював, завжди була повна молоді, яка співала, грала, складала свої твори.

Партія й уряд високо оцінили плодотворну роботу Віктора Степановича, нагородивши його орденом Трудового Червоного Прапора, що надало йому, уже хворому,

ще більше енергії і прагнення до інтенсивної творчої праці. Лежачи в ліжку, він продовжував працювати над оперою „Марина" на текст Т. Г. Шевченка і цілим рядом романсів та пісень.

Я завжди глибоко цінив його вказівки і користувався ними, а його твори виконую в кожному концерті.

Постійна, наполеглива робота Віктора Степановича над собою, його безкорисливе служіння рідному радянському мистецтву є прикладом для всіх нас — творчих працівників.

І. С. Паторжинський

Народний артист УРСР, орденоносець

На самому початку 1928 року, ще не будучи знайомим з Віктором Степановичем Косенком, я одержав від нього лист з Житомира; він просив надіслати йому мої фортепіанні твори, щоб включити їх у свій репертуар.

Вперше я зустрівся і познайомився з Віктором Степановичем тільки через деякий час на квартирі артиста київської опери О. О. Колодуба. З перших же моїх розмов з Віктором Степановичем Косенком я відчув глибокий інтерес і симпатію до його особи. Тоді ж уперше довелось мені почути і його гру, яка справила на мене колосальне враження: передо мною був справжній майстер високої культури.

З того часу почалося зближення між нами, що згодом, під час нашого співробітництва в стінах колишнього музикально-драматичного інституту ім. Лисенка, а потім—консерваторії, дедалі більше зростало. Треба сказати, що в ту пору, коли людині вже понад сорок років, досить важко зав'язати дружбу, яка б перевищила, або хоч би дорівнювала дружнім зв'язкам, що йдуть з дитинства і від пори шкільного юнацького товаришування. Проте, факт такого зближення стався в нашому житті. Грунтом до цього було музикальне мистецтво, яке ми так любимо і якому віддаємо всі наші сили.

Завжди в творчій роботі Віктора Степановича ми знаходили живий відгук на наше багатобарвне сучасне життя. Це яскраво позначається на його композиторському шляху в багатьох жанрах.

Щирість, емоціональна наснаженість, глибока культурність, висока майстерність— ось характерні риси творів Віктора Степановича. І все це зігріте полум'ям, що ніколи не згасало, полум'ям великої любові до музикальної справи.

В перших симфонічних творах своїх Віктор Степанович показав себе першорядним майстром оркестрової палітри, і нема сумніву, що згодом він дав би ряд видатних творів цього жанру.

Прекрасний ансамбліст, з надзвичайно розвиненим смаком, вимогливий до себе і до інших, не тільки знаючи, а і глибоко відчуваючи все, не намагаючись захоплювати ефектами трактовки зовнішнього порядку і прагнучи до правдивого виявлення художнього образу і наміру композитора,—Віктор Степанович, як ніхто, умів передавати це іншим виконавцям, з якими був зв'язаний у мистецькій роботі.

Однією з найцінніших рис Віктора Степановича є те, що він належав до художників, навколо яких створюється той мистецький осередок, що є живим, важливим і діючим стимулом для творчої роботи не тільки нашої молоді, а і майстрів старшого покоління.

Віктор Степанович був високоталановитим композитором, прекрасним виконавцем, педагогом, громадським діячем і дорогим товаришем. Таким він завжди був між нами і таким передчасно пішов від нас.

Л. Ревуцький

Композитор-орденоносець

Про цю дуже привабливу людину так багато говорилось і писалось і як про особу, і як про композитора, світлої пам'яті його присвячено стільки сторінок, що я боюсь бути блідим серед цього загального хору цінителів і шанувателів дочасно померлого Віктора Степановича Косенка, якого і я глибоко поважав і дуже високо цінив.

Тут мені хочеться розповісти про моє перше знайомство з Віктором Степановичем. Не пам'ятаю точно—в 1927 чи 1928 р., старанно вивчаючи музикальну літературу, я натрапив на дві поеми і три етюди до того часу невідомого мені автора В. С. Косенка.

Мене здивувало поєднання—таке рідкісне—великої майстерності письма з прийомами простого, ясного викладу. Музика була і складна і в той же час нескладна, в кожному разі високоталановита і дуже цікава.

Тоді ще Віктора Степановича порівняно мало знали і тому не доводилось дивуватися, що ніхто з музикантів, яких я питав — хто такий Косенко,— не могли мені відповісти на це запитання.

Я завжди мав звичку ділитися з своїми учнями всім цікавим, що узнавав з області музики. Так було і на цей раз. Принісши в клас аналіз музики творів Віктора Степановича, я сказав студентам:

— Я знайшов новий визначний талант, твори якого зараз вам покажу. Це — Косенко.

На моє здивування одна з студенток сказала мені:

— Я його учениця, вчилась у нього в Житомирі.

Розпитавши після лекції ученицю про Косенка, я пішов до дирекції музінституту, де відбувалась ця розмова, і, розповівши все, про що довідався, додав:

— Ця людина повинна бути професором нашого інституту. Цього треба добитися ціною будьяких зусиль. Ми не маємо права залишати Косенка в Житомирі.

З цим же я пішов до композитора Л. М. Ревуцького.

Не знаю точно, яких заходів було вжито, мені відомо тільки, що між інститутом і В. С. Косенком розпочалось листування. Через 3—4 тижні Віктор Степанович на недовгий час прибув у Київ, далі відбувся концерт (здається, два) з його творів, а через кілька місяців він став професором в Києві.

Саме в київський період свого життя Віктор Степанович дав нам те, завдяки чому він по праву вважається одним з найталановитіших композиторів України і Радянського Союзу.

Хай буде земля легка цьому прекрасному товаришеві, благородній людині і чудовому музикантові!

Проф. В. Г. Івановський

Он духом чист и благороден был,
Имел он сердце нежное, как ласка,
И дружба с ним мне памятна как сказка.

М. Огарьов

Боляче думати, що Віктора Степановича не стало... Безглузда смерть прийшла для нього в пору повного розквіту його творчих сил, тоді, коли піклуванням комуністичної партії й радянського уряду були створені всі умови для максимального росту його, як композитора.

Встає в пам'яті 1922 рік, коли я вперше зустрілася з Віктором Степановичем.

Прекрасний музикант, з великою культурою, хороший піаніст з надзвичайно красивим туше, чудова, чула людина—таким живе Віктор Степанович в моїй пам'яті і серці.

Творча дружба моя з Віктором Степановичем виникла в перші дні нашого знайомства і виросла на музикальних вечорах у Ангеліни Володимирівни Косенко, яка своїм любовним ставленням створила такі сприятливі умови для творчої роботи невеликого колективу: Віктор Степанович (ф-п), В. Г Скороход (скрипка), В. Ю. Коломойцев (віолончель) і я (спів).

Ці „вечори" в Житомирі на Дмитрівській 6, вірніше ночі, проведені в захопленні Моцартом, Чайковським, Рахманіновим, творче піднесення, радість пізнання суті музикального твору, палкі бесіди про мистецтво, стиль виконання—чудова пора мого життя.

Згодом, наше музикальне захоплення переросло стіни будинку на Дмитрівській 6 і вилилось в цикл концертів, організованих В. Г. Скороходом і влаштовуваних протягом кількох років.

Перші творчі концерти Віктора Степановича відбувались у виконанні нашого колективу, і аудиторія тепло приймала всі види творчості композитора—фортепіанні твори, камерні ансамблі, романси.

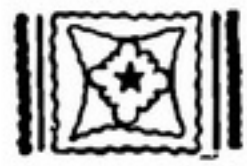
Мене романси Віктора Степановича полонили своєю ліричною схвильованістю, щирістю і вокальністю. Остання якість особливо ціниться вокалістами, і недаремно романси Віктора Степановича у виконанні наших радянських співців завоювали визначне місце.

В березні цього року мені довелось чути в Москві, в інституті підвищення кваліфікації музикантів-педагогів цикл творів радянських композиторів. Зокрема тут були виконані романси Віктора Степановича—„Они стояли молча", „Колискова", „Цветок", мені, як першому виконавцеві вокальних творів Віктора Степановича, так добре знайомі і дорогі по спогадах.

Мені радісно відмітити, що ці романси Віктора Степановича дістали високу оцінку у такої вимогливої аудиторії педагогів-вокалістів. Хочеться побажати, щоб твори В. С. Косенка були надруковані, а видані раніше—передруковані. Це було б прекрасним вінком на могилу чудового музиканта і надзвичайно привабливої людини.

Віра Зайцева

Викладач Брянського музтехнікуму



В. С. Косенко (1916—17 рр. Ленінград)

Автобіографічні записки В. С. Косенка[1]

Короткий життєпис професора Музтеаінституту ім. Лисенка композитора В. С. Косенка

Народився я в м. Ленінграді 11/IX 1896 р.[2] в сім'ї службовця. Музикальні здібності виявилися дуже рано—на 7 році життя[3]. З цього часу починається моє навчання в музикальній галузі, спочатку під доглядом своєї сестри[4], яка вже мала музикальну освіту[5], а далі, завдяки своїм здібностям[6], я проводжу навчання у спеціалістів музики[7].

Маючи 13 років, я вже виступаю в концертах з своїми власними творами[8]. Після закінчення середньої освіти (реальне училище) я в 1914 р. вступаю у Ленінградську

[1] Підготував до друку В. Довженко.

консерваторію [9], яку в 1918 році закінчую по двох спеціальностях—теорія композиції та фортепіано.

Після закінчення музикальної освіти я переїжджаю [10] в м. Житомир, де постійно жила моя мати, яка була на моєму утриманні (батько помер у 1909 році) й одержую посаду викладача теорії музики та фортепіано в Житомирській музикальній школі. Після 4-річної роботи (з 1918 по 1922 р.) в Житомирській музшколі [11] я з 1922 року по 1925 р. працюю поза спеціальністю [12] в Житомирському лісоуправлінні [13] у відділі лісовпорядкування, не лишаючи своєї творчої [14] та виконавської [15] роботи в музикальній галузі. В 1924 р. (відбувся—*В. Д.*) перший мій авторський концерт у Москві. З 1924 р. [16] починають друкуватися мої твори.

З 1924 по 1927 р. я працюю піаністом-імпровізатором в Житомирському кіно [17], також не лишаючи своєї творчої музикальної роботи. В 1925 р. (відбувся—*В. Д.*) другий мій авторський концерт у Москві [18].

З 1927 р. я переходжу виключно на виконавську роботу [19]: відбуваються концерти з моїх творів у Харкові [20], Києві [21], в 1928 р. роблю велике турне [22] по шахтах і рудниках Донбаса (40 концертів). За час перебування в Житомирі я дав 56 концертів [23].

В 1929 р. я був запрошений професором в Київський музтеаінститут ім. Лисенка [24], де і знахожуся і працюю по сьогоднішній день [25], викладаючи теоретичні та інші музикальні дисципліни [26]. Крім інституту, з 1930 р. працюю музикальним консультантом при капелі [27] київського заводу „Більшовик" і членом художньої ради Київської Державної опери.

В 1933 р. був членом жюрі Всесоюзного музикального виконавського конкурсу в Москві.

Маю до 150 своїх власних творів, з них 63 твори надруковані в Москві [28], Харкові [29] й Києві [30]. Деякі з цих творів премійовані: „Героїчна увертюра" для великого симфонічного оркестру до XV Жовтня, премійована НКО в 1933 році, „Бойовий шлях 44-ї Київської Червонопрапорної" в піснях—теж премійовано [31].

Тепер я закінчив велику симфонічну поему на молдавські теми [32] та епізод з громадянської війни для голосу з оркестром [33].

Член спілки „Робмис" з 1919 р., чл. СНП [34] з 1927 р.

2/III 1934 р. В. Косенко.

В другій автобіографічній записці, складеній композитором 2/XI 1937 р., подаються ще такі відомості:

„З 1935 р.—член Оргкомітету спілки радянських композиторів України.

Творчий мій багаж налічує до 140 [35] творів великої та малої форми".

Далі йде список основних творів.

* * *

Закінчується ця записка повідомленням композитора про те, що він задумав написати новий твір: „Незабаром розпочинаю роботу над оперою „Марина"—за поезією Т. Г. Шевченка" [36].

[1] До цього часу знайдено дві автобіографічні записки, що подавались з різних нагод в Київську консерваторію: від 2/III 1934 р. і від 2/XI 1937 р. Обидві вони не висвітлюють творчого шляху, а лише дають короткі відомості з життя композитора. Оскільки перша записка містить докладніші відомості, ми подаємо її без змін з відповідними коментаріями. Одночасно в примітках наводитимуться деякі цитати з другої автобіографічної записки. Далі всі доповнення з цієї автобіографічної записки від 2/XI будуть позначатися умовно: II.

[2] За новим стилем 24/IX.

[3] „З восьми років почав знайомитися з технікою гри на ф-но" (II).

[4] За оповіданням В. С. Косенка заняття з сестрою не перевищували 5—6 уроків. Вона пояснила хлопцеві основи нотного письма і дала поняття про ритм.

[5] Сестра композитора закінчила Варшавську консерваторію по класу фортепіано.

[6] У Косенка був абсолютний слух. Імпровізаційні здібності виявилися ще в дитинстві. Музикальна пам'ять у нього була визначна. За оповіданнями знайомих і самого композитора, він у 9—10 років грав усе, що чув від сестри.

[7] У Варшаві до 1914 р. навчався у піаністів: Юдіцького, професора Варшавської консерваторії Михайловського і кілька уроків взяв у Вс. Буюклі.

„Більш-менш систематично почав працювати в цій галузі на 12-му році життя" (II).

[8] Див. нотографію.

[9] „...в якій учуся по двох спеціальностях: теорії композиції у проф. М. О. Соколова і ф-но у проф. І. С. Міклашевської" (II). Крім того, В. Косенко вивчав інструментовку у Максиміліана Штейнберга. Диригентський клас відвідував у М. Черепніна.

[10] В 1918 р.

[11] „З 1918 р. до 1922 р. працюю викладачем фортепіано та інструментовки в Житомирській музикальній школі" (II).

[12] „З 1922 р. мені прийшлося на деякий час змінити свою спеціальність, зважаючи на тяжкі матеріальні умови своєї сім'ї, і протягом 3 років я працював у Житомирському лісоуправлінні на посаді зйомщика-рисувальника..." (II).

[13] За відомостями, які ми маємо, В. Косенко був добрим рисувальником. В цей період за відмінну роботу лісоуправління записало його ім'я на „червону дошку пошани".

[14] Див. нотографію.

[15] Найбільш інтенсивна виконавська діяльність розгорнулась в 7 трудовій школі, завдяки сприянню директора школи, друга композитора і активного учасника концертів проф. Вс. Г. Скорохода. З ініціативи композитора було організовано тріо в такому складі: Вс. Г. Скороход (скрипка), В. Ю. Коломойцев (віолончель) і В. С. Косенко (фортепіано). В репертуарі цього ансамблю було більше 20 тріо західних, російських і радянських композиторів. Крім того, композитор виступав у численних авторських концертах, в різних ансамблях, акомпанував гастролерам та ін.

[16] Не точно. Вийшли з друку його перші твори (поема h-moll, „Дві поеми-легенди" e і es та „Меланхолійний етюд" b-moll) в 1925 р., в-во Музгиз.

[17] Кіно „Рим". Для невеликого оркестру композитор оркестрував „Шехеразаду" Римського-Корсакова (для кінокартини „Багдадський злодій"), ряд творів Вагнера (для кінокартини „Нібелунги") та ін. В нотографію ці оркестровки, як і інші подібні, не ввійшли.

[18] Від „Ассоциации современной музыки".

[19] Під цим розуміється, звичайно, залишення побічних посад, що не мали прямого відношення до концертно-естрадної та творчої роботи. Остання в цей період теж досить інтенсивно розвивається.

[20] В Радіоцентрі, Будинку літератури, Діловому клубі, Муздрамінституті та ін.

[21] В Буд. вчених, консерваторії та ін.

[22] „В 1928 р. роблю велике турне по шахтах Донбаса з співачкою Оксаною Колодуб. До речі сказати, це був перший виступ композитора-піаніста перед робітниками Донбаса" (II). Програми концертів складалися з творів українських композиторів: Лисенка, Степового, Стеценка, Лятошинського, Белза, Козицького, Косенка і багатьох інших радянських композиторів.

[23] „За час перебування в Житомирі було дано понад 50 концертів з рівною програмою" (II). Мається на увазі участь в концертах 7-ї трудової школи. Загальна кількість концертів далеко перевищувала вказане число. Косенко брав участь у концертах на підприємствах в клубах, на селі, в частинах Червоної Армії та ін.

[24] „Згодом консерваторія" (II).

[25] Автобіографічна записка складалася в 1934 р., до реорганізації музикально-освітніх закладів на Україні, тобто до організації Київської консерваторії.

[26] В. С. Косенко викладав в Музтеаінституті і консерваторії: спеціальне фортепіано, ф-п ансамбль, аналіз музикальних форм (на історико-теоретичному відділі), композиція.

[27] Для цієї капели композитор написав 5 пісень для хору і ф-п.

[28] Государственное музыкальное издательство.

[29] Державне видавництво України (ДВУ), журнал „Музика масам", видавництво „Мистецтво".

[30] Київське музикальне підприємство (КМП), газета „На зміну", видавництво „Мистецтво", „Київський державний музикальний трест".

[31] Премійовано за наказом 44-ї стрілецької Червонопрапорної Київської дивізії 14 листопада 1931 р. № 101. Крім того, за створення пісні „Поем волынцам славу" нагороджений почесною грамотою 45-ї Волинської Червонопрапорної дивізії в 1934 р.

[32] Мова йде, очевидно, про закінчення клавіру. Хвороба композитора відтянула закінчення (оркестровки) цього твору до 1936 р.

[33] Мабуть мався на увазі згадуваний вище твір „Поем волынцам славу".

[34] Спілка наукових працівників.

[35] Подані композитором відомості про кількість творів неточні — применшені.

[36] На превеликий жаль, Косенкові не вдалось занотувати жодного уривку з цієї опери, хоч багато арій, ансамблів були створені і деякі з них неодноразово виконувалися близьким друзям і знайомим. Лібретто опери „Марина" за поезією Т. Г. Шевченка склав Ф. Гаєвський.

Примітки *В. Довженка*

В. Довженко

Зауваження до нотографії і бібліографії творчості В. С. Косенка

Публікована нижче нотографія творчості композитора В. С. Косенка складена мною на підставі рукописного матеріалу, який зберігся у вдови покійного композитора—А. В. Косенко. Крім того, в цей список увійшли твори, про які стало відомо з листів покійного (музика до п'єс „Дай пять" і „Тревога"), з автобіографічної записки від 2/XI 1937 р. (соната для альта, струнний квартет), а також на підставі деяких документів (наказ про нагородження за пісню „Поем волынцам славу"). Цих творів досі не вдалось виявити, однак їх існування не викликає ніякого сумніву. Наприклад, за свідченням композитора-орденоносця Б. М. Лятошинського і учасників квартету ім. Леонтовича, смичковий квартет був написаний і автор гадав присвятити його цьому ансамблю. Соната для альта, за свідченням вдови покійного, була написана в Житомирі. Ранні юнацькі твори—Баркарола H-dur., Вальс Ges-dur, прелюд gis-moll (можливо, відновлений через кілька років після його складення в 1915 р., ор. 2, № 3), скерцо і соната d-moll для ф-п—занесені мною в список на підставі моїх розмов з композитором у 1935—37 рр. Віктор Степанович не раз згадував про виконання сонати d-moll в концертах у Варшаві (до 1914 р.). Ця ж соната була ним виконана при вступі в Петроградську консерваторію в 1914 р.

Усі дати творів, взяті в квадратні дужки, вказані мною на підставі вивчення епістолярного матеріалу, порівняння способу записів творів композитора в різні роки, а також на підставі записів з цього приводу, зроблених різними особами. На мою думку, значних помилок щодо дат тут нема. Проставлені в квадратних дужках подвійні дати (1928—1929; 1930—1934; 1935—1936 і т. д.) означають, що твори (здебільшого пісні) були складені у вказаний проміжок часу. Щодо решти дат складення творів В. С. Косенко був надзвичайно пунктуальним, ставлячи рік, число, місяць і навіть місце, де складено твір.

Деякі неточності спостерігаються у композитора щодо визначення опусів. Так, наприклад, під ор. 1 значаться прелюдії, складені в 1910—1915 рр., і романси, складені в 1916—1917 рр.; під ор. 15 значаться два великих твори (сонати b-moll і h-moll), а також видані 24 дитячі п'єси для ф-п. Під ор. 16—різнорідні твори: соната cis-moll для ф-п. і цикл романсів. Деякі опуси—13, 14, 23—зовсім відсутні. Все це необхідно врахувати видавцеві і при друкуванні творів робити відповідні застереження або ж, орієнтуючись на додану до цього нотографію, погоджувати з компетентними в даному питанні особами.

Не зважаючи на деяку неточність щодо визначення опусів, я все ж таки вирішив опублікувати нотографію саме за цим принципом. В основі послідовності всіх творів лежить опус, бо він дає уявлення про цикл, жанр, характер ряду творів композитора. Між творами, які позначені певними опусами, проставлені твори в порядку їх виникнення. В даному випадку я, таким чином, керувався хронологічною ознакою.

В бібліографічний показник увійшли тільки основні статті і замітки, які містять будьяку критичну оцінку творчості або свідчать про ту чи іншу подію в житті композитора.

Повертаючись ще раз до нотографії, необхідно застерегти, що вона ще може бути поповнена деякими творами, невиявленими на наш час, про існування яких є, однак, відповідні вказівки. Наприклад, відомо, що В. С. Косенко написав у свій час ряд пісень і обробок музикального фольклору для виконавців Сарри Фібіх, Еппельбаума, вокального чоловічого квартету ім. Лисенка тощо, але тут їх подано не всі.

КАФЕДРА ІСТОРІЇ МУЗИКИ КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ ОРДЕНА ЛЕНІНА КОНСЕРВАТОРІЇ
Керівник — проф. А. В. ОЛЬХОВСЬКИЙ

Нотографія і бібліографія творчості композитора-орденоносця В. С. Косенка

Склав В. ДОВЖЕНКО

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
—	[1905]	Варшава	Баркаролла H-dur для ф/п	Рукопис загублено
—	[1905]	„	Вальс Ges-dur для ф/п	„ „
—	[1909]	„	Прелюд gis-moll для ф/п	„ „
—	[1909—10]	„	Марш для ф/п	„ „
			7 прелюдів для ф/п:	
ор. 1 № 7	1910	„	Прелюд fis-moll. Largo ma non troppo	Рукопис
ор. 1 № 8	1915	Петрогр.	Прелюд cis-moll. Andante. Allegro non troppo	„
ор. 1 № 9	1915	„	Прелюд g-moll. Lento.	„
ор. 2 № 1	1911	Варшава	Прелюд es-moll. Largo.	„
ор. 2 № 2	1911	„	Прелюд g-moll. Quasi andantino.	„
ор. 2 № 3	1915	Петрогр.	Прелюд gis-moll. Dolente.	„
ор. 2 № 4	1911	Варшава	Прелюд b-moll. Drammatico.	„
—	[1912—13]	„	Скерцо для ф/п	Рукопис загублено
—	[1912—13]	„	Соната d-moll для ф/п	„ „
—	[1915]	Петрогр.	Berceuse. H-dur для ф/п	Рукопис
—	1915	„	Фантазія для ф/п	„
			Три пісні:	
—	1916	„	„Реет сумрак нежный" — пісня, слова Изгнанника	„
—	1916	„	„Промчались года", пісня для високого голосу і ф/п	„
—	1916	„	„Тихо, ночь, чуть слышный топот", пісня для голосу і ф/п, сл. В. Молчанова	„
			Чотири романси:	
ор. 1 № 1	1916	„	„Дремлет над прудом склонившись береза", романс для баритона або меццо-сопрано. Quasi andantino	„

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
ор. 1 № 2	1916	Петрогр.	„О, где же те мечты", романс для драматичн. сопрано або тенора. Disperamente	Рукопис
ор. 1 № 3	1917		„Что то здесь осиротело", романс для високого голосу і ф/п, слова В. Соловйова. Andante con moto	
ор. 1 № 4	1917		„Ветер перелетный", романс для високого голосу і ф/п, сл. К. Бальмонта, укр. пер. Г. Чубука	
—	1917		Valse oubliée на теми Ліста для ф/п	
—	1918		Вправи для ф/п навчально-педагогічного характеру	
			Три мазурки для ф/п:	
ор. 3 № 1	1916		„Мазурка" fis-moll. Moderato.	
ор. 3 № 2	1920	Житомир	„Мазурка" Des-dur. Allegretto.	
ор. 3 № 3	1922		„Мазурка" cis-moll. Ma non troppo.	
ор. 3 № 2	1919		„Менует" e-moll для ф/п	
ор. 4	1919		Nocturne Fantaisie. cis-moll. Andantino для ф/п	
ор. 4.	1919		Сюїта для скрипки і ф/п	
ор. 4 № 1			I ч. Lento cantabile	
ор. 4 № 3			II ч. Presto possibile	
ор. 5 № 1	1915	Петроград	„Поэма" h-moll. Для ф/п. Allegro agitato.	Музсектор. Госиздат., 1925, „Мистецтво", 1938, тираж 300
ор. 5 № 2	1915		„Поэма" F-dur. Для ф/п. Lento	Рукопис
ор. 5 № 3	1915		„Поэма" („Заклик") B-dur для ф/п	ДВУ, 1928, тир. 1000
ор. 6	[1919]	Житомир	Концерт a-moll для скрипки і ф/п. Moderato assai. Largo. Allegro	Рукопис
			12 романсів:	
ор. 7 № 1	1921		„Ни отзыва, ни слова", романс для середн. голосу і ф/п. Сл. Апухтіна. Andante	
ор. 7 № 2	1922		„Вони стояли мовчки", романс для сопрано, сл. В. Стражева, укр. пер. Ю. Ткаченка. Lento	ДВУ, 1928, тир. 1000
ор. 7 № 3	1921		„Як на небі зірочки", романс для сопрано і ф/п, сл. В. Залізняка, рос. пер. М. Філімонова. Andantino	КМП, 1930, тир. 1000
ор. 7 № 5	1922		„Я ждав тебе", романс для сопрано і ф/п, слова А. Апухтіна, укр. пер. Г. Чубука. Moderato	ДВУ, 1928, тир. 1000
ор. 7 № 6	1922		„Опять в моей душе", романс для меццо-сопрано або баритона і ф/п, слова А. Апухтіна. Agitato.	Рукопис
ор. 7 № 7	1921		„Колискова", романс для сопрано і ф/п, сл. О. Блока, укр. пер. Г. Яра. Andantino cantabile	ДВУ, 1928, тир. 1000, „Мистецтво", 1938, тир. 650
ор. 7	1921		„Nature morte", романс для висок. голосу і ф/п, сл. Г. Чюміної. Lento	Рукопис

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
op. 7	1922	Житомир	„Отчего" („Мне грустно"), романс для сопрано і ф/п, сл. М. Лермонтова. Lento	Рукопис
op. 7	1922	•	„Зачем", романс для меццо-сопрано, або баритона і ф/п, сл. Голеніщева-Кутузова, укр. текст О. Байкаря. Allegro con fuoco	•
op. 7	1922	•	„Не там отрадно", романс для високого голосу і ф/п, сл. А. Апухтіна, укр. пер. О. Байкаря. Allegro moderato	•
op. 7	1922	•	„Говори, говори", романс для високого голосу і ф/п, сл. В. Ліхачова	•
op. 7	1922	•	„Умирающая мать", романс для середнього голосу і ф/п, сл. Беранже, укр. пер. О. Байкаря. Allegro agitato	•
—	1921	•	Berceuse. Для ф/п. Allegretto	•
			12 етюдів для фортепіано:	
op. 8 № 1	1922	•	Етюд gis-moll. Allegro non tanto	ДВУ, 1930, тир. 1000
op. 8 № 2	1922	•	Меланхолічний етюд b-moll. Andante	Музсектор Госиздата, 1925. Тираж 1000, „Мистецтво", 1938, тир. 300
op. 8 № 4	1922	•	Етюд d-moll. Allegro moderato.	ДВУ, 1930, тир. 1000,
op. 8 № 7	1922	•	Етюд C-dur. Allegro vivace.	ДВУ, 1930, тир. 1000
op. 8 № 10	1922	•	Етюд cis-moll. Andante. Lugubre.	ДВУ, 1928, тир. 1000
op. 8 № 11	1922	•	Етюд E-dur. Allegro maestoso.	ДВУ, 1928, тир. 1000. „Мистецтво", 1938, тир. 250
op. 8	1922	•	Етюд cis-moll. Presto con fuoco.	Рукопис
op. 8	1922	•	Етюд H-dur. Allegretto.	•
op. 8	1922	•	Етюд h-moll. Agitato.	•
op. 8	1922	•	Етюд fis-moll. Moderato.	•
op. 8	1922	•	Етюд gis-moll. Presto.	•
op. 8	[1923]	•	Етюд es-moll. Allegro agitato.	Незакінч. рукоп.
op. 9	1921	•	Consolation. H-dur. Для ф/п. Adagio non troppo.	Рукопис
op. 9	1921	•	Мазурка es-moll. Для ф/п. Allegro melancolico	•
op. 9	1921	•	Ноктюрн fis-moll. Для ф/п. Andante	•
op. 10	1923	•	Соната для віолончелі і ф п d-moll I ч. Moderato II ч. Andante con moto III ч. Allegro con fuoco	ДВУ, 1930, тир. 1000, „Мистецтво", друкується
op. 11	1921	•	Poéme. Для ф/п Andante cantabile	Рукопис
op. 11 № 2	[1921]	•	Поема cis-moll для ф/п	•
op. 11	1921	•	Фантастична поема cis-moll. Для ф/п Allegro assai	•

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
op. 12	1921	Житомир	Дві поеми-легенди 1. e-moll. Con affilizione 2. es-moll. Drammatico	Музсектор Госиздата, 1925, тир. 1000, „Мистецтво", 1938, тир. 300.
op. 15 [?]	1936	Київ	***24 дитячі п'єси для ф-но:*** („Юним піаністам нашої квітучої соціалістичної батьківщини присвячую") 1. „Петрушка". C-dur. Allegro mosso 2. „За метеликом" a-moll. Presto 3. „Піонерська пісня" G-dur. Allegro (alla marcia) 4. „Українська народна пісня" e-moll. Moderato 5. „На узліссі" D-dur. Allegro moderato 6. „Вальс" h-moll. Tempo di Valse. Lento 7. „Ранком у садочку" A-dur. Allegro vivace 8. „Не хочуть купити ведмедика" fis-moll. Moderato 9. „Купили ведмедика" E-dur. Prestissimo 10. „Полька" cis-moll. Allegro giusto 11. „Пастораль" H-dur. Andantino 12. „Мелодія" gis-moll. Andantino cantabile 13. „В похід!" Ges-dur. Allegro marciale 14. „Дощик" es-moll. Allegro scherzando 15. „Колискова пісня" Des-dur. Moderato 16. „Етюд" b-moll. Allegro molto 17. „Скакалочка" As-dur. Allegro vivo 18. „Балетна сценка" f-moll. Allegro scherzando 19. „Гумореска" Es-dur. Allegro non troppo 20. „Мазурка" c-moll. Allegro semplice 21. „Танкова" B-dur. Allegro mosso 22. „Казка" g-moll. Allegro commodo 23. „Марш будьонишів" F-dur. Allegro marziale 24. „Токатіна" d-moll. Allegro di molto	„Мистецтво", 1938, тир. 2000. Друге видання, 1939 р. Тир. 8000
op. 15	1922	Житомир	Соната № 1 b-moll для ф/п	Рукопис
op. 15 [?]	[1926—30]	.	Соната № 3 h-moll для ф/п	.
op. 16 [?]	1924	.	Соната № 2 cis-moll для ф/п	.

ЖС 8241

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
			6 романсів:	
ор. 16 № 1	1927	Житомир	„Мне хочется безгласной тишины", романс для високого голосу і ф-но. Сл. К. Бальмонта, укр. пер. О. Байкаря	Рукопис
ор. 16 № 2	1927	•	„Слезы", романс для сопрано і ф/п. Сл. Тютчева, укр. пер. О. Байкаря. Andante	•
ор. 16 № 3	1927	•	„Осенний вечер", романс для сопрано і ф/п. Сл. Ф. Тютчева, укр. пер. О. Байкаря. Andantino semplice	•
ор. 16 № 4	1927	•	„Ночь и буря с черной мглою", романс для драм. сопрано і ф/п. Сл. М. Огарьова, укр. пер. О. Байкаря. Allegro con strepito	КМП, 1930, тир. 1000
ор. 16 № 5	1927	•	„Коли б то ти могла", романс для високого голосу і ф/п, сл. О. Толстого, укр. пер. О. Байкаря. Andante flebile	ДВУ, 1928, тир. 1000
ор. 16 № 6	1927	•	„Співа зима", романс для драм. сопрано і ф/п. Сл. С. Єсеніна, укр. пер. О. Байкаря. Moderato	ДВУ, 1928, тир. 1000
			Три романси на слова П. Тичини:	
ор. 16 bis	[1927]	•	„На майдані", романс для баса і ф/п. Lento	„Музика масам", 1928, № 5. ДВУ, 1928, тир. 1000, „Мистецтво", 1933, тир. 1000, „Мистецтво", 1938, тир. 650
—	—		„Мобілізуються тополі", романс для баритона і ф/п. Andante	Рукопис
—	—		„Іду з роботи я з заводу", романс для баритона і ф/п	•
—	—		„Пам'яті борців Паризької комуни", романс для середн. голосу і ф/п. Сл. О. Невежіної, укр. пер. Д. Ревуцького. Andante	ДВУ, „Мистецтво", 1934, тир. 1000
ор. 17	1927	•	Класичне тріо D-dur для скрипки, віолончелі і ф/п I ч. Allegro con brio II ч. Scherzo. Presto III ч. Funebre IV ч. Allegro energico e molto vivace	„Мистецтво", друкується
	[1926—27]	•	Музика до п'єси „Фея горького миндаля". Сл. І. Кочерги. Інтродукція і пролог для малого оркестру	Рукопис
	[1927—28]	•	Музика до п'єси „Любовь под вязами" О'Нейля. Перекл. для двох скрипок, віолончелі і ф/п 1. Prélude. Вступ 2. Пісенька про Каліфорнію (пісенька Петерса і Семсона) 3. Danza (quasi gavotte) 4. Danza (impetuoso). Індійський танець 5. Étude (dramatique)	•

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
ор. 18	1927	Житомир	Соната для скрипки і ф/п I ч. Allegro II ч. Andantino semlpice	Муз. вид-во, Київ. Держ. муз-трест, 1932, тираж 600, „Мистецтво", 1939, тир. 150
ор. 19	1928—30	Житомир, Київ	***11 етюдів у формі старовинного танцю для ф/п:***	Укр. муз. вид-во, 1930—31. Тир. 1000 (кожний)
			I. Гавот Des-dur. Allegro mosso.	Грамзапис, піаніст Л. Вайнтрауб
			II. Алеманда b-moll. Moderato	
			III. Менует G-dur. Allegro	
			IV. Куранта e-moll. Vivace.	Грамзапис, піаніст Л. Вайнтрауб
			V. Сарабанда a-moll. Adagio	
			6. Бурре A-dur. Allegro	
			7. Гавот h-moll, Allegro moderato	
			8. Ригодон C-dur. Vivace	
			9. Менует Es-dur. Allegro ma non troppo	
			10. Пассакалія g-moll. Andante con grandezza	
			11. Жига d-moll. Presto	
ор. 20	[1928—37]	Житомир, Київ	Концерт c-moll для ф/п і симфонічного оркестру (редакція і оркестровка Л. М. Ревуцького) I ч. Allegro II ч. Andante con moto III ч. Allegro moderato	Рукопис
	[1929—30]	Київ	***4 дитячі п'єси для ф/п:*** 1. Мелодія. Moderato 2. Старовинний танок. Tempo di menuetto 3. Скерцино. Presto 4. Марш. Allegro	ДВУ, 1930, тир. 1000, „Мистецтво", 1936, тир. 1000. „Мистецтво", 1938, тир. 3000
		„	***5 романсів на слова О. С. Пушкіна:***	
ор. 20 № 1	1930	„	„Я вас любил", романс для високого голосу і ф/п, укр. пер. М. Чернявського. Allegro moderato	Рукопис
ор. 20 № 2	1930	„	„Я пережил свои желанья", романс для баритона і ф/п, укр. пер. М. Рильського. Moderato cantabile	„
ор. 20 № 3	1930	„	„Ворон к ворону летит" (шотландська пісня) для баса,—баритона і ф/п, укр. пер. за І. Франком. Allegro (alla marcia)	„Мистецтво", 1937, тираж 2500
ор. 20 № 4	1930	„	„Вечірня пісня" („Поволі рідшає хмарок легкий туман") романс для середн. голосу і ф/п, укр. пер. М. Рильського. Moderato	„Мистецтво", 1938, тираж 1000. Додаток до журн. „Рад. музика", 1937 р., № 2
ор. 20 № 5	1930	„	„Старинная песня" („Цветок засохший") для сопрано і ф/п, укр. пер. Д. Ревуцького. Largo	Рукопис

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
—	[1927—28]	[Житомир]	Соната для альта і ф/п	Рукопис не розшуканий
—	[1927—30]	Житомир—Київ	Квартет для двох скрипок, альта і віолончелі	Рукопис не розшуканий
—	[1928—29]	—	„Гей, б'ємо", пісня для баритона і ф/п	Додаток до журналу „Музыка массам"
—	[1930]	Київ	„Смичка", пісня для середн. голосу і ф/п („Из русских народных напевов"). Слова В. Гребльова	Рукопис
ор. 21	[1931—32]	„	„Героическая увертюра" для великого симфонічн. оркестру. Написана і присвячена XV Річниці Великої Жовтневої Соціалістичної революції. Премійована на українському конкурсі НКО. Maestoso. Andante. Allegro	Друкується вид-вом „Мистецтво"
		„	***Два концертних вальси для ф/п:***	
ор. 22 № 1	1931		Вальс № 1 fis-moll. Allegro giusto	„Мистецтво", 1938, тир. 300
ор. 22 № 2	1931		Вальс № 2 a-moll. Presto agitato. [Великий концертний вальс]	Рукопис
—	1931	Житомир	***„Бойовий шлях 44 Київської Червонопрапорної дивізії в піснях"***. [Цикл пісень до літературно-музик. монтажу]. Текст Л. Гершензона. Для хору і ф/п:	„
№ 1			„За Сибіром сонце сходить"	
№ 2			„Богунці ми"	
№ 3			„Під Унечею Щорс набирав нас"	
№ 4			„Створився наш полк"	
№ 5			„У велику хмару"	
№ 6			„Гей, таращанці"	
№ 7			„Хай дрижить під нами крига"	
№ 8			„Гучна пісня в полі ллється"	
№ 9			„Ми, ударники-бійці"	
№ 10			„Бійці сорок четвертої"	
—	[1931]	Київ	„Революція" — балада для баритона і ф/п. Сл. К. Лібкнехта, укр. перекл. Д. Ревуцького	„
—	—	—	„Ой, гаю, гаю". Пісня для мішаного хору і ф/п.	„
—	[1931—33]	Київ	„Гумористична антирелігійна" для чоловічого вокального квартету a capella.	„
—	[1931—33]	„	„Пісня прикордонників" („На кордонах червоних радянських") для вокального чоловіч. квартету. Alla marcia	„
—	[1931—33]	„	„Ой, гай, мати", аранжировка і гармонізація укр. нар. пісні для вок. чоловіч. квартету a capella. Andante sostenuto	„
—	[1931—33]	„	„Прогульницька бригада" для вокального чолов. квартету. Scherzino. Presto	„

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
—	[1931—33]	Київ	„Кубанская песня" („Над славной, да над Кубанью рекой"), муз. Власова, аранжировка і гармонізація для вок. чолов. квартету a capella	Рукопис
—	[1931—33]	•	„Прыляцелі гусі", аранжировка і гармонізація білоруської народн. пісні для вокальн. чолов. квартету a capella. Moderato	•
—	[1931—33]	•	„Дожидайся, девчинонько", обробка білоруської нар. пісні для вок. чолов. квартету	•
—	[1931—33]	•	„Atadau eksьz galoyanman", аранжировка і гармон. татарськ. нар. пісні для вок. чолов. квартету a capella	•
—	—	—	„Ой, на горі та женці жнуть". Обр. нар. пісні для 3-гол. хору a capella. Tempo di marcia	•
—	[1931]	Київ	„Індустріальний марш" для міш. хору і ф/п. Сл. А. Журби. Рос. текст Д. Ревуцького. Allegro marziale	•
—	[1930—31]	•	„Темпи" (сатира). Пісня для середн. голосу і ф/п. Vivace	•
—	[1930—32]	•	„Першотравнева пісня" для середн. голосу і ф/п. Allegro	•
—	[1930—34]	•	„Трактористи молоденькі", пісня для баритона і ф/п. Сл. І. Скляра	•
—	[1930—34]	•	„Боевой автодоровский марш" („В поход ударный"). Пісня для середн. голосу і ф/п. Сл. І. С. Раузе. Allegro molto	•
—	[1931—34]	•	„Автодоровский марш" („Нам лозунг бросил товарищ Сталин"). Пісня для середн. голосу і ф/п. Сл. Л. Гершензона. Allegro	•
—	[1931—34]	•	„Пісня грабаря" для середн. голосу і ф/п. Allegro assai quasi presto	•
—	[1932]	•	„Марш", аранжировка для дух. оркестру А. Кожухаря. Allegro alla marcia	•
—	[1932]	•	Туш № 1, аранжировка для дух. орк. А. Кожухаря. Allegro (alla breve)	•
—	[1932]	•	Туш № 2. Аранжировка для дух. орк. А. Кожухаря. Allegro (alla breve)	•
—	1932	•	Музика до скетчу „Дай п'ять"	•
—	1932	•	Музика до п'єси „Тривога"	•
—	[1930—31]	•	[Музика до єврейськ. скетчу?]:	•
			Попрошайка и священник	•
			Уличная девочка	•
			Новое местечко	•
			Шарманщик (колыбельная)	•
			Танцовальная („Гоп-Рива")	•
—	—	•	Aj li lul (Viglid) — колискова. Обр. євр. нар. пісні для голосу і ф/п	Зб. пісень Сарри Фібіх, М., 1939, тир. 750. Запис на тонфільм С. Фібіх, ф-но Беленька

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
—	—	Київ	Afn veg cu Tripolie [По дорозі в Трипілля]. Обр. євр. нар. пісні для голосу і ф/п	Зб. пісень Сарри Фібіх. М., 1939, тир. 750
—	—	•	„Дос найе штетеле" [Нове містечко]. Обр. євр. нар. пісні для голосу і ф/п	Грамзапис Епельбаум, ф-но Вальтер
—	1934	•	Музика до звукового кінофільму „Останній порт" за п'єсою „Загибель ескадри". О. Корнійчука, сценарій А. Кордюма	Рукопис
—	[1934—35]	•	Марш водників для духового орк.	•
—	1934	•	„Поем волынцам славу", пісня для двоголосного хору і ф/п. Нагороджена почесною грамотою 45 Червонопрап. дивізії	•
—	—	•	„Тепер ми сіно косим", пісня для хору і ф/п. Allegro molto	•
		•	„Комсомольська", пісня для мішаного хору і ф/п. Allegro	•
—	—	•	„Ой, гаю, гаю". Пісня для мішаного хору і ф-но	•
—	[1935—36]	•	„Реве та стогне Дніпр широкий", для мішаного хору і ф/п, гармонізація нар. пісні на слова Т. Г. Шевченка. Andante	„Мистецтво", 1939, тир. 7000
—	•	•	(для мішаного хору a capella)	Рукопис
—	[1932—34]	•	П'ять пісень, присвячених Київському заводу „Більшовик"	•
			Сім оброб. укр. народ. пісень для голосу і ф.-п.:	
—	[1935]	•	„Ой, зачула моя доля", гармоніз. укр. нар. пісні для середн. голосу і ф/п. Moderato	„Мистецтво", 1936, тир. 2000, „Мистецтво", 1938, тир. 2650
—	[1935]	•	„Заслужський хліб добрий", гармонізац. укр. нар. пісні для середн. голосу і ф/п. Andante ma non troppo	„Мистецтво", 1936, тир. 2000, „Мистецтво", 1938, тир. 2650
—	[1935—36]	•	„Закувала зозуленька", гармонізація і обробка укр. нар. пісні для середн. голосу і ф/п. Andante con moto	Рукопис
—	[1935—36]	•	„Ой, не шуми, луже", гармонізація і обробка укр. нар. пісні для середн. голосу і ф/п. Moderato cantabile	Рукопис
—	[1935—36]	•	„Ой, гай, мати", обр. і гармонізація укр. нар. пісні для середн. голосу і ф/п	„Мистецтво", 1937, тир. 2000
—	[1935—36]	•	„Що будем робити", гармонізація і обробка укр. нар. пісні для середн. голосу і ф/п	„Мистецтво", 1937, тир. 2000
—	[1935—36]	•	„Багацька дочка", гармонізація і обробка укр. нар. пісні для середн. голосу і ф/п	„Мистецтво", 1937, тир. 2000
			П'ять обробок укр. нар. пісень:	Рукопис
—	[1937]	Київ	„Взяв би я бандуру" — для баса і ф/п	Запис на тонфільм
—	[1929]	Житомир	„Ой, поїхав за снопами" — для баса і ф/п	Рукопис
—	[1936]	Київ	„Удовиця" — для баса і ф/п	•
—	[1937]	•	„Грицю, Грицю, до роботи" — для баса і ф/п	•
—	[1937]	•	„Баламути", дует для сопрано і баса з ф/п	•

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітка
—	[1936]	Київ	„Курсантська пісня" для двохголосн. хору і ф/п. Сл. І. Атурова. Allegro risoluto	„Мистецтво", 1936 р.
—	[1936]	„	„Пісня про Сталіна" („Піснею про Сталіна зустрічаєм день") для одноголосн. дитячого хору і ф/п. Слова М. Рильського. Allegro	„Мистецтво", 1938, тир. 10 000
—	[1936]	„	„Ой, піду я понад лугом", гармонізація і обробка укр. післяжовтневої укр. нар. пісні для двохголос. хору і ф/п	„Мистецтво", 1938
—	[1936]	„	„Гей, у нашому селі", гармонізація і обробка післяжовтн. укр. нар. пісні для двохголосн. хору і ф/п. Allegro maestoso	„Мистецтво", 1939, тир. 1500
—	[1936]	„	„Ой, пішов мій милесенький", пісня для двохголосн. хору і ф/п	Рукопис
—	[1936]	„	„Пісня про Трипільську трагедію" („Ой, що ж бо то та й за ворон"), гармонізація і обробка укр. післяжовтн. нар. пісні для двохголосн. хору і ф/п. Allegro marziale	„Зб. укр. пожовтн. нар. пісень", „Мистецтво", 1936, тир. 10000. „Мистецтво", 1936, тир. 2500, „Мистецтво", 1937. Запис на тонфільм Благовідова, ф-но Сенкевич
—	[1936]	„	„Ой, спід горки все туман", гармоніз. післяжовтн. укр. нар. пісні для двохголосн. хору і ф/п. Allegro moderato	„Збірн. укр. пожовтн. нар. пісень", „Мистецтво", 1936, тир. 10.000
—	[1936]	„	„Пісня кузьминських п'ятисотенниць". Музика на слова Онисі Гринюк для двохголосн. хору і ф/п. Allegro moderato	„Збірн. укр. пожовтн. нар. пісень", „Мистецтво", 1936, тир. 10.000, „Мистецтво", 1938, тир. 15.000
—	[1936]	„	„Пісня про Тетяну Дубок", муз. на нар. текст для двохголосн. хору і ф/п. Allegro (alla marcia)	„Зб. укр. пожовтн. пісень", „Мистецтво", 1936, тир. 10.000, „Мистецтво", 1938, тир. 15.000
—	[1936]	„	„Десь поїхав син", гармонізація, народної мелодії, нар. текст для голосу і ф/п	Рукопис
—	—	„	[Сюїта на теми укр. нар. пісень для двохголосного хору] 1. Шум. 2. Ой, весно. 3. Ой, ми поле оремо. 4. Перепілочка. 5. Нелюб ти, миленький. 6. Мак. 7. Ой, гілля, гілочки. 8. Кривий танок	Рукопис незакінчений
—			***Три романси на слова О. С. Пушкіна:***	
ор. 24 № 1	[1936]	„	„Соловей" для сопрано і ф/п	Музгиз, 1939, тир. 1000
ор. 24 № 3	[1936]	„	„Послание в Сибирь" для баса і ф/п Andante con molt' espressione	„Мистецтво", 1939, тир. 350. Тонфільм Благовідова, ф-но Сенкевич
ор. 24 № 5	[1936]	„	„Я здесь, Инезилья" для сопрано і ф/п (для сопрано і симф. оркестру). Allegro giusto	Рукопис. Тонфільм Губерт, ф-но Саксонський

Opus	Рік складання	Місце складання	Назва твору, жанр	Примітки
—	[1936—37]	Київ	***Цикл дитячих пісень до ялинки:***	
			„Пісня діда Мороза" для баса і ф/п. Сл. І. Неходи	Рукопис
			„Я, Михасик-Свистунок" — дитяча пісня з ф/п. Сл. Л. Зимного	„
			„Ялиночка-ялинка" — дитяча пісня з ф/п. Сл. Л. Зимного	Газ. „На зміну", 28/XII 1936, № 176
			„Танець сніжинок" — для ф/п	Рукопис
			„Ялинка" („На хвоїнках білий сніг") — дитяча пісня для голосу і ф/п. Сл. М. Пригари	„
			„Пісня про ялинку" („Сніг та сніг навколо ліг") — для одноголосн. дит. хору і ф/п. Сл. М. Рильського	„
	[1936]	„	„Гей, по синьому морю", обр. укр. нар. пісні для хору	„
ор. 25	[1936—37]	„	Симфонічна поема на молдавські нар. теми для великого симф. оркестру	„
—	[1937]	„	„Після бою"— II частина з незакінч. програмн. симфонії „Загибель ескадри"— для симф. орк. [за сюжетом О. Корнійчука]	„
—	1937	„	„Дума про Сталіна" — козацька пісня для середн. голосу і ф/п. Сл. А. Ісакова, укр. пер. В. Зорового	„Мистецтво", 1938, тир. 2000
—	1938	„	„Дружба" — пісня для двохголосного хору і ф/п. Сл. В. Зорового, укр. пер. В. Сосюри.	„Мистецтво", 1938, тир. 10.000 Останній твір В. С. Косенка, складений 20/IV—38 р.
			Обробки і гармонізації мелодій О. Голубицького:	
—	1931	„	Bagatelle D-dur. Для ф п. Allegretto	Рукопис
—	1932	„	Menuetto a-moll. Для ф/п. Allegro	„
—	1932	„	Menuetto. G-dur. Для ф/п. Moderato	„
—	1933	„	Gavotte. a-moll. Для ф/п. Allegro	„
—	1936	„	***Збірник дитячих п'єс для ф/п (Обробки і гармонізації мелодій О. Голубицького):***	„
			№ 1. Казочка. g-moll. Moderato	
			№ 2. Осіння пісня c-moll. Moderato	
			№ 3. Куранта A-dur. Allegro moderato	
			№ 4. Маленьке скерцо a-moll. Allegretto	
			№ 5. Колискова. c-moll. Moderato	
			№ 6. Весняний ранок B-dur. Allegro mosso	
			№ 7. Східний танець d-moll. Allegro vivace	
			№ 8. Молдавська пастуша пісня. A-dur. Allegretto	
—	1936	„	Марш „Заклик Леніна" для ф/п	„
—	1936	„	Дитяча пісня („Хочу, боец, с тобою шагать") для одноголосного дитячого хору і ф/п. Сл. Н. Островської	„
—	1936	„	„Песня подводников" для двохголосного хору і ф/п	„

Літературні виступи В. С. Косенка

1. В. С. Косенко. Вважаю за почесний обов'язок вітати уряд новими творами. „Пролетарська правда", 1934.
2. В. С. Косенко. Музика краси і радості. „Пролетарська правда".
3. В. С. Косенко. Концерт Тетяни Гольдфарб — „Вісті ЦВК УРСР", 1937, 16 квітня, № 88 (4978).
4. В. С. Косенко. Вопросы искусства. „Советская Украина", 1938, 5/V, № 101.
5. В. С. Косенко. „Тарас Бульба", „Советское искусство", 1937, 17/V, № 23 (369).
6. В. С. Косенко. Новою оперою рапортуватиму Сталіну. „Пролетарська правда", 1938, 20/IV, № 40 (4896).
7. В. С. Косенко. Продана наречена. Опера Б. Сметана. „Радянська музика", 1937, № 1, ст. 35—36.
8. В. С. Косенко. „Тарас Бульба" — „Радянська музика", 1937, № 6—7.

* * *

Життя і творчість В. С. Косенка

Бібліографія

1. — В Житомирі. Оркестрова справа на Україні. Журнал „Музика", 1925, № 4, стор. 201—202.
2. *М. К.* Житомир. Журнал „Музыка и революция", 1926, ст. 35—36.
3. *А. Д.* В. Косенко. Поема для ф/п. Журнал „Музыка и революция", 1928, № 2, стор. 42.
4. *Я. П.* Відкриття волинської філії муз. Т-ва ім. Леонтовича (Житомир). Журнал „Музыка", 1927, № 4, стор. 38.
5. — VII концерт сучасної музики (українські композитори). „Вісті ВУЦВК УРСР", 1927, 29/V.
6. *Новосадский Б.* Авторский вечер композитора В. Косенка. Газ. „Харьковский пролетарий", 13/V 1927 [?].
7. — На київській концертовій естраді [про концерт з творів В. С. Косенка]. „Пролетарська правда", Київ, 1928, 23/V.
8. *В-в. Ф.* Украинская неделя началась. Приехала вторая группа писателей Украины. „Правда", 1929, 10/II. № 34 (4168).
9. *Браудо Е. М.*, проф. Музыка Украины. „Правда", 1929, 18/II. № 38 (4172).
10. — Композитор Косенко їде за кордон. Хроніка в „Літературному додатку" до газ. „Радянська Волинь" і „Робітник", 1929, березень, № 6 (Житомир).
11. *Барик С.* Камерний ансамбль (співачка Оксана Колодуб та композитор Віктор Косенко). Журнал „Глобус", 1929, травень, № 9 (129).
12. *Ю. Т.* В. Косенко. Романси. „Літературний додаток" № 26 до газ. „Вісті ВУЦВК УРСР", 1929, 13 липня.
13. — Концерти композитора В. Косенка. Газета „Вечерн. Киев", 1929, 10/IV.
14. — Авторські концерти композитора В. Косенка. „Пролетарська правда", 1929, 23.IV.
15. — Концерти Косенка—Колодуб в Мелітополі. „Вісті", 1929.
16. *Лісовський, Л.* В. Косенко. „На майдані". Журнал „Музыка массам", 1929, № 3—4, стор. 48.
17. *М. С.* 50 камерних концертів за 4 роки (Житомир). Журнал „Музика масам", 1929, № 5, стор. 12.
17. — Автор романсу „На майдані..." Журнал „Музыка массам", 1929, № 5, стор. 33.
19. — *Побратимко, Ю-л.* В. С. Косенко. 6 романсів. Журнал „Музыка массам", № 10/11, стор. 47—48.

20. *Черняєв, Ю.* „Вечір української музики" (Брянський палац культури), „Вісті", 1929.

21. *Ткаченко, Ю.* Авторський концерт композитора Віктора Косенка. „Вісті", 1929.

22. — Серед композиторів—членів ВУТОРМ'у. „Муз. массам", 1929, № 5, стор. 8.

23. — Росте майстерність радянських композиторів. (Розмова з засл. діячем мистецтва Р. М. Глієром). „Комуніст", 1934, 8/VII, № 156 (4528).

24. — „Останній порт". „За більшовицький фільм", орган парткомітету і фабкому Київської кінофабрики, № 15 (110).

25. *Браудо, Е. М.,* проф. История музыки („сжатый очерк"), М., 1935, стор. 402.

26. — Концерти студентів консерваторії. „Вісті ЦВК УРСР", 1935, № 285 (4572), 12/XII.

27. *Івановський, В. Г.,* проф. Авторський концерт композитора В. С. Косенка „Пролетарська правда", 1935 [2—3 грудня ?].

28. *Генріховський, В.* Радіоконцерт з творів українського композитора В. С. Косенка. „Комуніст", 1935, № 276 (4949).

29. — Радиоконцерт из квартиры композитора Косенко. „Правда", 1935, № 332 (6578), 3 грудня.

30. — Victor Kossenko. Moscow Daily News (MDN), 1936, 30/IV.

31. *Гинзбург, Г.,* проф. Молодые украинские музыканты. „Советское искусство", 1936, 29/VI.

32. *Улич, М., Лабковський, М.* Народження опери. У композитора-орденоносця В. С. Косенка. „Більшовик", 1938 [серпень].

33. *Довженко, В.* Героїчні пісні В. Косенка. [Героїчні мотиви в творчості В. Косенка]. „Вісті Рад депутатів трудящих УРСР", 1938, 9 серпня, № 182 (5372).

34. *Довженко, В.* 24 дитячі п'єси для фортепіано В. Косенка. Журнал „Радянська музика", 1938, № 5, стор. 57—58.

35. *Довженко, В.* Творчість В. С. Косенка. І. Романси (стаття перша). „Радянська музика", 1939, № 1, стор. 17—21.

36.—Некрологи і повідомлення уряду, установ, громадських організацій і окремих осіб про смерть композитора. Газети: „Комуніст", „Советская Украина", „Вісті", „Пролетарська правда", „Більшовик" та ін. [від 4/X і 5/X 1938 р.], „Соціалістична Харківщина" [5/X]; „Літературна газета" № 46, „Днепропетровская правда", „Социалистический Донбасс" [5/X]; „Черноморская коммуна" (Одесса) [6/X]; журнал „Радянська музика", 1938, № 5, ст. 8 та ін.

37. — Про увічнення пам'яті композитора В. С. Косенка (постанова РНК УРСР). Повідомлення РАТАУ. „Радянська музика", 1938, № 5, стор. 8; „Вісті", 1938, 22/X та ін.

38. *Сосюра, В.* В. С. Косенкові („Від нас пішов ти..."). [Вірш]. Газ. „Більшовик", 1938, 4 жовтня, № 229 (1652).

39. — Музична спадщина В. С. Косенка. „Більшовик", 1938.

40. *Даценко, М.* Видатний радянський композитор „Червоне полісся" (Житомир), 1938.

41. *Луфер, А.,* проф.-орденоносець. Пам'яті В. С. Косенка. „Пролетарська правда", 1938, 5/X, № 230 (5036).

42. *Гозенпуд, М.,* проф. Концерт пам'яті композитора В. С. Косенка. „Пролетарська правда", 1938, 21/XI.

43. *Михайлов, К.,* проф.-орденоносець. Концерт пам'яті композитора-орденоносця В. С. Косенка. „Пролетарська правда", 1938, 26/XI.

44. *Белза, Ігор.* Пам'яті В. С. Косенка. „Більшовик", 1938, 25/XI.

45. *Куб, А.* Концерт пам'яті композитора-орденоносця В. С. Косенка. „Советская Украина", 1938, 20/XII.

46. Творческое наследие композитора В. С. Косенка (беседа корреспондента газ. „Советская Украина" с профессором-орденоносцем А. М. Луфером). „Советская Украина", 24/XII, 1938.

47. *Скороход, В. Г.,* проф. Спогади про В. С. Косенка. „Рад. муз.", 1939, № 5.

48. *Коломойцева Є.* Спогади про В. С. Косенка. Рукопис.

49. *Довженко, В.* Інформаційна доповідь секретаря комісії по редагуванню творчості композитора-орденоносця В. С. Косенка—В. Довженка про творчу спадщину покійного композитора (рукоп.). 1938, грудень.

50. *Ревуцький, Л.,* проф.-орденоносець. Пам'яті В. С. Косенка. „Радянська музика", 1939, № 5.

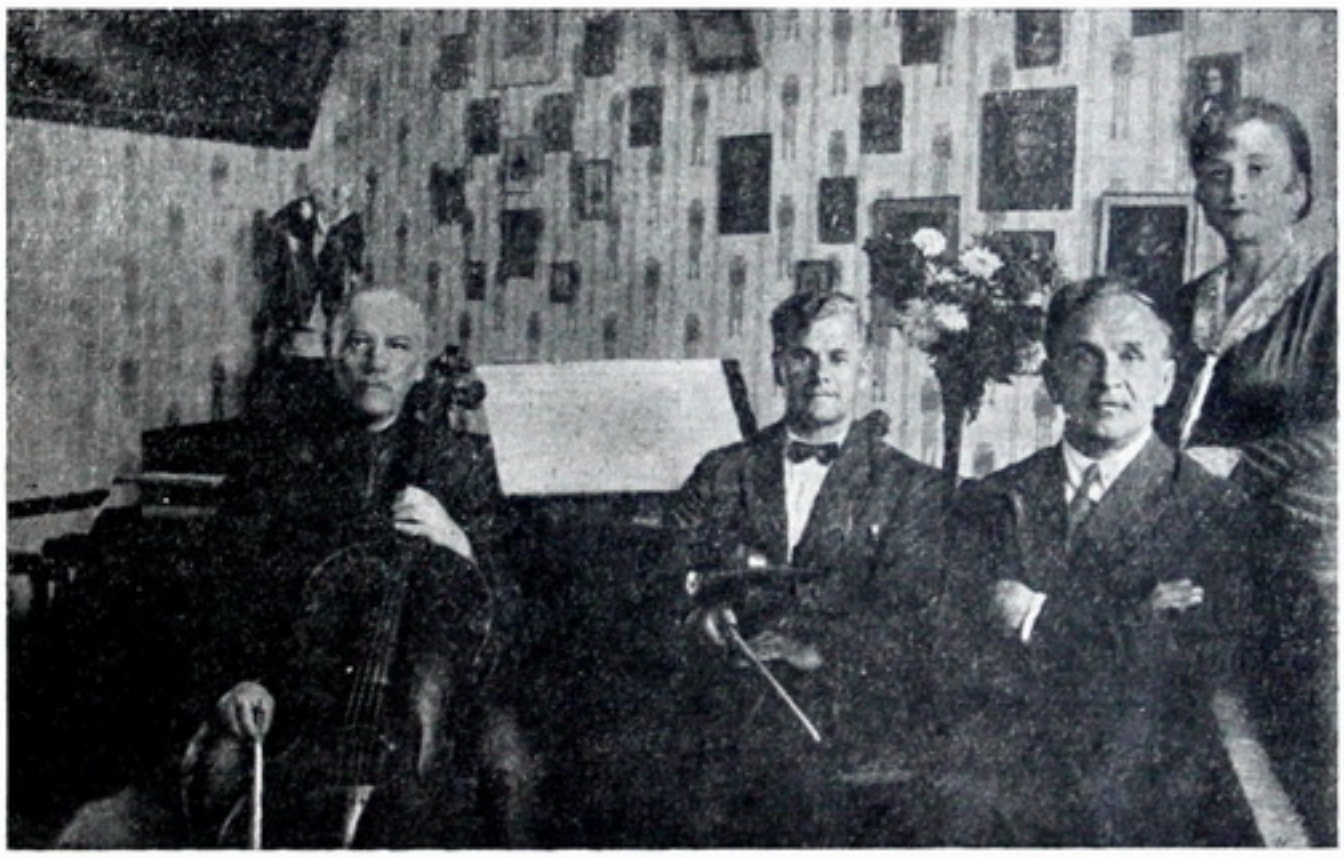
51. *Паторжинський, І.,* нар. арт. УРСР, орденоносець. Пам'яті В. С. Косенка. „Радянська музика", 1939, № 5.

52. *Івановський, В.,* проф. Пам'яті В. С. Косенка. „Радянська музика", № 5.

53. *Зайцева, В.*, Пам'яті В. С. Косенка. „Радянська музика", 1939, № 5.

54[1]. Рукописні матеріали—спогади про композитора-орденоносця В. С. Косенка: композитора К. Данькевича, артиста Д. Йоха, учнів В. С. Косенка та його друзів і знайомих.

55. *Довженко, В.* В. С. Косенко (нариси з життя і творчості). Вид-во „Мистецтво" (друкується).



Справа наліво: А. В. Косенко, В. С. Косенко, В. Г. Скороход, В. Ю. Коломойцев.

[1] Знаходяться у вдови покійного композитора—А. В. Косенко.

В. Г. Скороход

СПОГАДИ ПРО В. С. КОСЕНКА

Одним з найяскравіших періодів мого життя я вважаю час спільної музикальної роботи з В. С. Косенком.

Нас було троє: один—ботанік, другий—математик, третій—рисувальник, який працював у землевпорядній конторі. Всі троє палко любили музику. Але якщо ботанік і математик були музикантами-любителями, хоч і здобули певну музикальну освіту, то третій з нас, який лише в силу обставин став рисувальником, був професіоналом-піаністом, прекрасно імпровізував і охоче грав у колі близьких людей свої музикальні твори.

Нас об'єднувала робота в камерному тріо: В. С Косенко—піаніст, В. Г. Скороход—скрипач і В. Ю. Коломойцев—віолончеліст. Довгий час наш ансамбль працював і виступав у Житомирі.

* * *

Про дитячі роки В. С. Косенка і про його родичів я знаю мало. Мені відомо лише, що вони довго жили у Варшаві, що свою музикальну освіту Віктор Степанович здобув у Ленінградській консерваторії по класу ф-п І. С. Міклашевської і по класу композиції проф. Соколова. Відразу після закінчення консерваторії В. С. Косенко з великими труднощами пробрався до своїх родичів у Житомир (це було в 1918 р.).

Обставини затримали В. С. в Житомирі, а знайомство з Ангеліною Володимирівною Канеп визначило його дальшу долю, і він залишився в Житомирі. Тут Віктор Степанович давав концерти, працював у музикальному секторі політосвіти, працював рисувальником (знімав плани земельних ділянок і т. ін.) і грав у кіно. Мені відомо, що з 1919 по 1925 р. Віктор Степанович відчував матеріальну нужду. Тільки епізодичні концерти давали йому деяку матеріальну підтримку.

Дружина В. С.—Канеп—була його справжнім другом. Непомітно і дуже тактовно вона створювала обстановку, в якій Віктор Степанович міг працювати. А. В. Канеп композитор присвятив більшість своїх творів.

У перший період своєї діяльності Віктор Степанович довго не записував багатьох з своїх творів. Просьби не допомагали. Він говорив: „Нехай відлежиться в голові, тоді я запишу".

Цілі вечори і ночі до ранку Віктор Степанович сидів за столом, окутаний густими хмарами тютюнового диму, і одного разу протягом вечора записав повністю сонату для ф.-п. Так само протягом вечора і ночі записана була скрипічна соната (оригінал з власноручним написом Віктора Степановича знаходиться у мене), яку ми і грали в найближчому авторському концерті.

Віктор Степанович був веселою, життєрадісною людиною. Він здатний був весело гратися з дітьми, бавитися з песиком Тузькою. З захопленням читав він книжки мого сина. Дуже любив Віктор Степанович займатися музикою з дітьми, особливо здібними. Взагалі він багато чим цікавився, але на першому місці у нього була музика.

В. С. Косенко мав величезну музикальну ерудицію і пам'ять. Він прекрасно знав музикальну літературу, міг відтворювати напам'ять уривки з будьякого, навіть один тільки раз почутого твору. З допомогою Вас. Юр. Коломойцева ми познайомились з якимсь каноніком спеціально для того, щоб дістати дозвіл пограти на костьольному органі. Ми були просто вражені, почувши токати і фуги Баха у виконанні Віктора Степановича на органі. Він досконало володів цим інструментом.

Віктор Степанович дуже часто розглядав записи народних українських пісень, часто заглядав у „Музикальний словник" Рімана, багато читав, надзвичайно любив Пушкіна, дуже захоплювався листуванням Чайковського з фон-Мекк. Музикальні монографії, які виходили в світ, він одразу ж діставав, жадібно прочитував і ділився враженнями. Поруч з тим, часто можна було бачити його заглибленим у свіжий номер літературного журналу.

Камерне тріо почало свою роботу в 1919 р., а систематичні концертні виступи—в 1923 р. Головною нашою метою було ознайомити нашу молодь, радянських слухачів з камерною музикою в художньому виконанні. Ми відчували особливу радість, коли переборювали всі труднощі того чи іншого твору і виконували його з піднесенням і настроєм.

Єдиною думкою, єдиним прагненням було пройняте тоді і наше виконання.

Ведучим у тріо був Косенко — тонкий музикант, блискучий піаніст, прекрасний акомпаніатор і неперевершений ансамбліст.

Цілком винятково володів Віктор Степанович фортепіано. У нього була якась особлива благородна манера гри. Він сидів за роялем рівно, трохи нахиливши голову, не дивлячись ні на кого. Тільки розширені ніздрі, стиснуті губи, тонка посмішка, закриті очі свідчили про величезний внутрішній настрій. Захопившись, він міг грати кілька годин підряд. Гра його тоді була особливо натхненною.

В. С. Косенко досконало знав фортепіанну літературу. Він грав фортепіанні концерти Шопена, Чайковського, Гріга, Рахманінова; знав усього Шопена; блискуче грав Ліста; дуже тонко почував музику Скрябіна.

В. Ю. Коломойцев був найстаршим з нашої трійки. За солідну поставу і стаж (старий, досвідчений віолончеліст) ми жартома прозвали Василя Юрійовича „генералом від віолончелі". Він бездоганно володів інструментом. Вільно грав концерти Гайдна, Сен-Санса, варіації Рококо—Чайковського. Він був також прекрасним ансамблістом. Багаторічний досвід Василя Юрійовича дуже багато допоміг нам при розборі камерних тріо.

Віктор Степанович присвятив свою віолончельну сонату В. Ю. Коломойцеву в день 25-річного ювілею його музикальної діяльності, який скромно, але зворушливо і сердечно був відсвяткований на квартирі Віктора Степановича.

Василь Юрійович прекрасно знав класичний камерний репертуар тріо і квартетів. На концертах він любив грати Глазунова, Доппера, Глюка, Чайковського. В. Ю. Коломойцев був видатним педагогом і блискучим математиком, захоплювався літературою і особливо музикою.

Я народився на Волині, з сім'ї вчителя. З дитинства мене почали навчати гри на скрипці. В 10 років я уже виступав на учнівських вечорах в Луцькій прогімназії, де вчився. Закінчивши гімназію, вступив у Київський університет і одночасно в Київське музикальне училище (теперішня консерваторія) по класу скрипки (кл. Куліковського). Закінчив університет в 1911 р.

Наша планомірна робота з Віктором Степановичем і В. Ю. Коломойцевим почалася в стінах 7-ї школи м. Житомира.

Моє перше знайомство з Віктором Степановичем відбулося в 1919 р. Я познайомився з ним через чоловіка його сестри, викладача комерційного училища—Зубова. В. С. Косенко грав на учнівському ранку „Мефісто"— вальс Ліста і шопенівські етюди. Після цього знайомства відбулась наша перша музикальна зустріч. Вона сталась при таких обставинах: в один із святкових днів я одержав через посильного лист від Василя Юрійовича Коломойцева, який звернувся до мене з пропозицією ввечері взяти участь у концерті, влаштовуваному в Богунському полку, замінивши в ансамблі скрипаля Сімона (який чомусь відмовився брати участь в концерті).

Я згодився. О 5-й годині вечора відбулася репетиція першої частини тріо Мендельсона і моїх сольних речей. Ця репетиція і концерт для червоноармійців визначили надалі нашу долю. Ми почали часто виступати разом. Нарешті, на одній з репетицій Віктор Степанович запропонував серйозно взятися за роботу і створити справжнє художнє тріо. Ми засіли за роботу, почавши з тріо Аренського.

Робота наша в тріо була систематичною. Ми збиралися мінімум два рази на тиждень. Звичайно Віктор Степанович заздалегідь продумував темпи і нюансування твору. Обговорення замислу музикального твору відбувалось при дружніх, але іноді і завзятих спорах.

Часто ми по багато раз грали одну і ту ж частину, один і той же уривок тріо, поки знаходили спільну мову.

Після наполегливої роботи над тріо ми вперше виступили в концертному залі колишнього товариства взаємного кредиту. Ми мали величезний успіх. Після цього концерту нас почали запрошувати скрізь: в клуб працівників освіти, у військові частини і взагалі на численні концерти. Найбільшим успіхом користувався Віктор Степанович. Коли він починав грати, ми, учасники концерту, забуваючи, що і ми теж виконавці, з величезною увагою слухали і разом з усією публікою захоплено вітали його.

Гра Віктора Степановича була неперевершена. Найгірший рояль перетворювався під його руками, звучав якось особливо, неначе співав. Всі слухачі завжди почували це. Ми, музиканти, бачили, що перед нами справжній артист. Звичайно скромний, Віктор Степанович, який завжди намагався залишатися немов у тіні, — мимоволі приковував до себе увагу, коли сідав за рояль. Слухачі не завжди бували уважні і підготовлені до слухання серйозної музики. Але як тільки Віктор Степанович сідав за інструмент, він одразу підкоряв їх. Всі відразу тяглись до цієї скромної людини і уважно слухали його. Пам'ятаю один цікавий випадок: до нас звернувся комсомол з просьбою дати концерт. Ми вирішили грати тут бравурні речі. Я повинен був грати „Полонез" Венявського. Коли я вийшов з Віктором Степановичем на естраду, перед нами було бурхливе море молодих голів, шумливих, веселих. Шум на балконі був надзвичайний. Але ось Віктор Степанович сів за рояль. В залі відразу стало тихо. Трохи нахиливши до мене голову, Віктор Степанович пошепки сказав мені: — Всеволод Григорович, ми гратимемо не „Полонез", а „Вокаліз" Рахманінова. Скажіть кілька слів про „Вокаліз" і почнемо.

„Вокаліз" ми часто грали, і Віктор Степанович акомпанував його без нот. До речі, він зробив мені скрипічну транскрипцію цього твору, не записавши фортепіанної партії. Віктор Степанович сказав мені:

— Не дивіться в зал, напружуйте всю свою волю, грайте, натхненно, і нас слухатимуть.

Грали ми справді добре і саме тому, що В. С. Косенко умів в ансамблі заражати свого

партнера. Після цього зіграли кілька творів Крейслера і Венявського. Успіх був повний. Далі грав В. Ю. Коломойцев і, нарешті, ми виконали уривки з тріо Мендельсона, Шумана і Дворжака. Після концерту до нас приходили молоді люди, довго стискували руки і дякували.

Треба сказати, що так само тепло нас зустрічали і в червоноармійських частинах. Часто ми виступали в школі червоних командирів 44 Червонопрапорної дивізії, в 55 школі комскладу, в Богунському полку, в частинах ГубЧК. Ми давали концерти і для вчителів, студентів, учнів шкіл, працівників різних галузей.

Однак, вся наша робота в цей період — 1919—1923 рр. — мала характер випадкових виступів.

Поступово до нас почали приєднуватися й інші музиканти — любителі і професіонали. Частим гостем і учасником фортепіанних квартетів, квінтетів і секстетів (Танеєва, Гумеля, Бетховена й ін.) був у нас лікар Малєєв — флейтист. Примкнули до нас і професіонали-музиканти Закс (кларнет), Дрекслер (фагот), Рабінович (гобой). Нас почали відвідувати Садиленко — вчитель, хороший любитель — альтист, Канцеров — художник і віолончеліст, Дружкевич—професіонал—контрабасист і ряд інших музикантів, професіоналів і любителів.

Ми мали велику музикальну підтримку в особі винятково культурного мистецтвознавця А. А. Тухгендхольда. Ця високоосвічена людина, яка багато чула і бачила, а в ті роки займала скромний пост співробітника Держстраху,—багато допомагала нам. Тухгендхольд майже завжди бував на наших репетиціях, давав поради, розповідав зміст виконуваних нами творів. Ми багато чим зобов'язані йому. Тухгендхольд дуже швидко зрозумів, що Віктор Степанович — визначний музикант, і у великій мірі допоміг йому вийти на широкий музикальний шлях. Коли Віктор Степанович поїхав з своїми творами в Москву, Тухгенгольд дав йому лист до Давида Соломоновича Шора (відомого піаніста і учасника знаменитого тріо Шор—Ерліх — Крейн). Шор дуже холодно прийняв Віктора Степановича і неохоче приготувався його слухати. Але коли Віктор Степанович зіграв один з своїх творів, Шор відразу насторожився і попросив зіграти ще раз. В результаті Давид Соломонович зрозумів, що перед ним не тільки хороший піаніст, а і талановитий композитор. Холодний на початку прийом закінчився захопленим відзивом і похвалами грі Віктора Степановича та його творчості.

Поступово наші музикальні зустрічі стали надбанням не тільки любителів музики, а і широкої громадськості. Ми почали думати про організацію циклу тематичних концертів. Вибір щодо місця припав на 7-у школу в м. Житомирі. Перший концерт був намічений на 2 жовтня 1923 р. Він відбувся при величезній кількості публіки, головним чином батьків і учнів, які відразу ж були поінформовані про наші замисли — пропаганди музики.

Я швидко добився дозволу на влаштування концерту. З відвідувачів брали невелику плату для покриття витрат. Крім того, на кожний концерт ми безплатно пропускали 50—60 учнів.

Звичайно концерт складався з двох відділів. В першому виконувалась соната, були сольні виступи співців, скрипаля, моделіста, віолончеліста і піаніста, в другому — якенебудь тріо.

Ось, наприклад, програма 29-го вечора камерної музики з творів Бетховена 9 травня 1926 р.

Перший відділ. Квартет ор. 18. Вик. В. Г. Скороход (1 скрипка), Мишейда (2 скрипка), Садиленко (альт) і Канцеров (віолончель).

Квінтет. Вик. Косенко (рояль), Малєєв (флейта), Закс (кларнет), Дрекслер (фагот) і Рабінович (гобой).

Другий відділ. Крейцерова соната. Вик. В. С. Косенко і В. Г. Скороход. Тріо ор. 97. Вик. В. С. Косенко, В. Г. Скороход і В. Ю. Коломойцев.

Особливо цікаві були наші концерти з участю симфонічного оркестру. Останній організувався якось жартома. Одного разу Віктор Степанович почав награвати фортепіанний концерт Шопена. Грав він так виразно і просто, що всі слухачі сиділи як зачаровані. Тут народилась думка зіграти його з оркестром. Віктор Степанович оживився і сказав, що сьогодні ж почне розписувати партії для оркестру, бо виявилось, що оркестровки ні у нього, ні у будького з житомирян нема. На другий день Віктор Степанович почав уже набирати музикантів. Основне ядро становили, звичайно, ми: три скрипки (Скороход, Михайлов і Мишейда), дві віолончелі (Коломойцев і Канцеров), два альти (Садиленко і Парфілов), контрабас (Дружкевич), флейта (Малєєв), кларнет (Закс), фагот (Дрекслер), гобой (Рабінович).

До цього ядра, з допомогою контрабасиста Т. Дружкевича приєднались запрошені музиканти, головним чином духовики. Із скрипалів-любителів до нас примкнули 6 чоловік, крім наших. Таким чином ми згуртували невеликий оркестр в 26 чоловік. Перша репетиція відбулась на квартирі у Віктора Степановича. Вирішили обійтись без диригента. Віктор Степанович подав вступ, а потім передав керування мені, як концертмейстеру. Не зважаючи на всі наші труднощі з запрошенням професіоналів, ми влаштували понад 10 репетицій в неповному складі і 5 репетицій — в повному.

Концерт з творів Шопена відбувся 20 листопада 1925 р. Він пройшов з таким піднесенням, що публіка влаштувала нам, особливо солістові Віктору Степановичу, овацію. Цей концерт був потім повторений в багатьох залах у Житомирі за запрошенням різних організацій.

Я і тепер відчуваю хвилювання, пригадуючи ці концерти. Вони проходили з величезним піднесенням. Віктор Степанович виявив тут себе як блискучий піаніст, проникливий, вдумливий і якийсь особливо привабливий.

Не менш цікаві були авторські концерти В. С. Косенка, влаштовувані щороку.

Я особливо добре пам'ятаю один з таких концертів у 1928 р. Ми виконували віолончельну сонату (В. Ю. Коломойцев), скрипічну сонату (В. Г. Скороход), чудові романси (Рябенко і Репкіна), фортепіанні твори (автор) і, нарешті, тріо (автор, Скороход і Коломойцев).

Віктора Степановича закидали живими квітами, а мої вихованці — учні, зібравшись біля естради, влаштували йому овацію.

Дуже часто після концертів ми залишались поділитися враженнями. Віктор Степанович звичайно бував у прекрасному настрої і скромно питав у таких випадках:

— Адже ми непогано зіграли, правда?

Збиралась наша трійка акуратно двічі на тиждень. Репетиції, як правило, відбувались у Віктора Степановича або у мене.

Репетирували довго, наполегливо, багато раз повторюючи ті чи інші місця. Спочатку грали в дуже повільному темпі, часто без рояля — тільки скрипка і віолончель. Потім уже включавсь і Віктор Степанович, весь час вголос роблячи зауваження про нашу з Василем Юрійовичем гру. Тільки після цього починали грати по-справжньому.

Дуже цікаві бували у Віктора Степановича репетиції з солістами. Він був до них дуже вимогливий. Фактично репетиція з солістами перетворювалася в дуже цікавий, дружній урок. Треба сказати, що по-справжньому я вчився фразировки у Віктора Степановича. Під час акомпаніменту він багато допомагав, акцентуючи те чи інше місце рухом голови, посмішкою, зауваженнями. Всяка наша репетиція бувала наполегливою роботою, після якої почувалось справжнє задоволення. Закінчувалась репетиція звичайною розмовою за чашкою чаю. Тут Віктор Степанович ставав цікавим співбесідником, який розповідав про свої музикальні зустрічі, про композиторів, співців, про музику.

На так званій генеральній репетиції до нас сходилось багато людей. Любителі музики звичайно стежили за днем таких репетицій, призначуваних за 2—3 дні до концерту.

Навіть тоді, коли ми вже не раз виконували той чи інший твір на естраді, перед кожним концертом, якщо цей твір включався в програму, Віктор Степанович вимагав нової репетиції і повторення нами партії.

Найважчим моментом у складанні програми кожного чергового концерту був вибір солістів. Звичайно співців до концерту підбирав Віктор Степанович. Співці знали нашу умову: співати тільки камерні речі і лише ті, які підходили до наміченої нами програми.

Прекрасною камерною співачкою в наших концертах була відома оперна співачка Мрозович — прекрасний виконавець романсів Шуберта і Чайковського. Випадковими обставинами занесена в Житомир, вона була нашою частою партнершею, яка давала нам і публіці величезну насолоду.

З співців і співачок, які виступали у нас в концертах, відмічу В. Зайцеву, М. Репкіну, Л. Рябенко - Коржневську, В. Хоржевську, А. Пожарську, Л. Скорульську, В. Стахова, І. Ляшевича та ін.

За весь період своєї діяльності в Житомирі ми дали 50 камерних концертів у залі 7 Житомирської школи, крім концертів, даних в інших залах і клубах. Всього за період нашої діяльності нами було дано понад 200 концертів.

В репертуарі нашого камерного ансамблю були такі тріо: Глінки, Рубінштейна, Аренського, Чайковського, Рахманінова, Танеєва, Гречанінова, Косенка, Катуара, всі тріо Бетховена, Моцарта, Шумана, Шуберта, Сен-Санса, Шопена, Равеля, Рославця, Лятошинського, Дворжака. Крім того, ми виконували квартети, квінтети, секстети (Дворжака, Чайковського, Гріга, Бородіна, Гумеля, Шумана, Бетховена і Гайдна).

Сучасна музика була представлена Мясковським, Прокоф'євим, Стравінським, Равелем і українськими композиторами — Ревуцьким, Лятошинським, Косенком.

Так минуло майже десять років нашої спільної роботи. В 1929 р. наше тріо розпалось. Я виїхав з Житомира (восени 1929 р.) у Ворошиловград. Знову ми зустрілись лише через рік — у вересні 1930 р. Протягом десяти днів ми багато грали в колі друзів, головним чином вдома у Віктора Степановича. Крім того, дали два публічних концерти.

В 1931 р. переїхав з Житомира на роботу в сільськогосподарський інститут у Ворошиловград і В. Ю. Коломойцев. Там ми багато грали з ним і з молодими піаністками-консерваторками Ліною Просиналовою і Клавдією Івановою. Наші концерти у робітників і студентів мали великий успіх. Але, звичайно, наші юні піаністки (треба сказати, дуже музикальні) не могли нам замінити Віктора Степановича.

В 1933 р. вмер В. Ю. Коломойцев. Це була велика втрата для мене і для Віктора Степановича. Він з глибокою скорботою писав мені про це, одержавши моє повідомлення про смерть друга.

Після переїзду В. С. Косенка в Київ ми не раз зустрічалися з ним, але знову зібратися нашій трійці за пюпітрами вже не довелось. 3 жовтня 1938 р. зійшов у могилу і Віктор Степанович. З нашої трійки залишився я один.

Для характеристики В. С. Косенка слід додати: Віктор Степанович був чесний радянський патріот, музикант-художник, щиро відданий своїй країні. Наш уряд гідно оцінив творчу і громадську діяльність композитора, нагородивши його високою нагородою — орденом Трудового Червоного Прапора.

Останніми словами Віктора Степановича перед смертю були слова любові і подяки великому Сталіну.

КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА ОРДЕНА ЛЕНІНА КОНСЕРВАТОРІЯ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ МУЗИКИ
Керівник—проф. А. В. ОЛЬХОВСЬКИЙ

А. Герман

ШЕВЧЕНКО—МУЗИКАНТ

Глибоким і неслабіючим інтересом до музики, до пісні пройнята вся творчість Шевченка. Його поезія, його пісні—рідні сестри народних пісень, його образи—народні; походячи з народного середовища, вони у вигляді поетичних творів повернулися в народ.

О. М. Горький, закликаючи поетів учитися в Шевченка, „як треба сприймати і почувати народне життя, як широко треба брати його", говорив, що „Шевченко—перший і воістину народний поет, який не перекручував суб'єктивними додатками народних дум і почуттів". Саме завдяки цій духовній близькості Шевченка з народом, його прагненнями, горем і радостями творчість великого поета так яскраво відбилася в народних піснях.

Народна пісня супроводжує Шевченка на всьому його життєвому шляху. Вона є для нього органічною потребою. В ній виражає він своє горе і радість, свою безмежну тугу за свободою і батьківщиною. Сам Шевченко, за свідченням ряду сучасників, був одним з найкращих виконавців українських народних пісень. Про його спів садівник поміщика Тарновського А. Кот говорить: „Мій батько та інші кріпаки Тарновського сходилися по ночах слухати, як Шевченко співав їм пісень. Він співав було, а люди плачуть". Про цю сторону музикального обдарування поета згадує і Максимович, який каже: „Заслухаєшся Гоголя, як іноді заслухувалися ми співаючого Шевченка—цю художню натуру, що так багато відображалась у живопису, у віршах, а найсильніше і найкраще—в співі українських народних пісень".

І в цій любові до народної пісні, в глибокому знанні її особливостей—сила впливу його на слухачів, як виконавця народної пісні. Його велике розуміння музики в усіх відомих йому проявах грунтується на здоровому музикальному смаку, вихованому багатогранністю і глибиною смаку народу.

З багатьох висловлювань поета в повістях і щоденнику видно, як високо цінив Шевченко народні пісні, скільки благородства і художньої простоти він бачив у них, як високо ставив їх в етичному відношенні. Шевченко завжди протиставив щиру, задушевну народну пісню салонному сентиментальному романсові з його штучною примітивізацією і стилізацією „під народність". В оцінці таких пісень вражає вірне художнє чуття у Шевченка. Як знавець народної пісні, він відчував огиду до всякої фальсифікації її. Так в Нижньому-Новгороді, перебуваючи в гостях у В. І. Даля, він записує в своєму щоденнику: „Одна из дочек его села за фортепиано и принялась угощать меня малороссийскими песнями. Я, разумеется, был в восторге не не от уродливых песен, а от ее наивной вежливости". Про це ж розуміння народної пісні свідчить таке місце з російської повісті Шевченка—„Близнецы": „Долго мы беседовали с ним о разных предметах и случайно коснулись моей слабой струны—народных наших песен. Ни один профессор словесности в мире не прочитывал лекции о значении влияния и достоинств народных песен так, как он. И с какой глубокой любовью изучил он слова и мотивы наших прекрасных, задушевных песен!—

Да, говорил он, после этой трогательной, простой прелести наших песен, что значат уродливые создания современных нам романсов? Кроме безнравственности — ничего более".

Висловлювання Шевченка про народну пісню сповнені безмежної любові до неї. Він знаходить для цього слова, які чарують своєю м'якістю і глибиною. „И полилась полная сердечной сладкой грусти моя родная мелодия на слова: „Котилися вози з гори, а в долині стали" („Музыкант"). В щоденнику поета знаходимо виняткової краси поетичний образ і, разом з тим, глибоке розуміння природи і суті української пісні: „Там (на Україні — *А. Г.*) бедный неулыбающийся мужик окутал себя вечно улыбающейся природой и поет свою унылую, задушевную песню в надежде на лучшее существование". Осяяна посмішкою природа України є для нього джерелом безмежної радості. Як художник і як людина, він яскраво почуває і розуміє її. І завжди ці почуття у нього асоціюються з піснею; пісня незримо присутня в моменти виявлення високого поетичного почуття.

Він пише: „Вспомните тот чудный вечер, ту широкую панораму... Какая то чудная, торжественная тишина. Помните, мы долго не могли промолвить слова, пока, наконец, белое, едва заметное пятнышко не запело: „Та яром, яром за товаром..." Чудный вечер. Чудный край и песни дивные". І як протиставлення цій природі, яка вічно всміхається — страшна пустиня, що оточує місце ув'язнення Шевченка — Орська кріпость здавалась йому розкритою могилою, готовою заживо поховати його. „Подъезжая ближе к крепости, я думал (странные думы), поют ли песни в этой крепости, и готов был бог знает что прозакладывать, что не поют. При такой декорации возможно только мертвое молчание, прерываемое тяжелыми вздохами, а не звучной песней" („Близнецы").

Образи самотності, сумної безнадійності уточнюються з безмовністю. Радість відчуття рідної природи, що всміхається, утотожнюється з піснями. Позамузикальні образи тісно поєднуються з музикальними і відображаються ними. Наскільки органічно сплітаються у Шевченка з музикальними образами не тільки поетичні відчуття, але й суто зорові, показує таке місце з „Прогулки" „Золотое солнце повисло над фиолетовым горизонтом и рассыпало свои изумрудные лучи по всему необъемлемому пространству. Новая прелесть, новое очарование. Пораженный чудной гармонией, я в безмолвии опустил руки и, не переводя дыхания, смотрел на эту великолепную ораторию без звуков".

Це порівняння, очевидно, навіяне ораторією Гайдна, про яку поет не раз згадує в своїх повістях. Цим пояснюється, чому велична картина заходу сонця викликала асоціації саме з ораторією — жанром не дуже популярним в широкому побуті. Це свідчить не тільки про те, що Шевченко слухав серйозну музику, а й про вірне відчування її значності і величі.

Аналогічне місце у „Близнецах" ще конкретніше малює музикальність зорових сприйнять поета: „Утро было тихое, ясное... Перед такой величественной картиной я невольно предался меланхолии. И только было начал сравнивать линии и тоны пейзажа с могущественными аккордами Гайдна..." Тут же маємо пряму вказівку на безпосередній зв'язок враження, і важко сказати, хто в даному разі превалює — живописець чи музикант.

Для Шевченка — поета, художника і музиканта все навколишнє звучало. Він сприймає природу як справжній музикант. Він слухає Іволгу, прислухається до ритму падаючих дощових крапель, він говорить про „зриму німу гармонію" і т. д. і т. д.

Музика для Шевченка була не тільки розвагою: всім своїм яскравим сприйняттям він тягнувся до всього прекрасного, і музика була для нього життєвою потребою. Він шукає музики всюди, він жадібно слухає її і яскраво вбирає музикальні враження. „Вечером отправился к старику Улыбышеву с благой целью послушать музыку" („Щоденник"). Сприймав і почував він музику дуже яскраво і емоціонально. Вона викликала в ньому безпосередню реакцію і тому враження від неї поет змальовував скрізь у схвильованих тонах. Особливо глибоко це сприйняття і любов до музики виступають у Шевченка в описі такого епізоду: нудьгуючи десять років своєї нескінченної тюрми по культурі і мистецтву, він, потрапивши в Астрахані в чайну, слухає музику. „Машину накрутил какой-то молодец в солдатской шинели и она задребезжала увертюру „Роберт-дьявол". Несмотря на

отсутствие всякой гармонии, меня тронула и до слез тронула эта изуродованная красавица мелодия. Значит я давно уже не слушал ничего и похожего на музыку. Барабан и горн очерствили мой слух, но не очерствили сердца, воспринимающего прекрасное"

Такими ж хвилюючими штрихами описане враження від гри скрипаля і в „Близнецах": „Эффект был совершенный. Минуты две сидели слушатели молча, как бы очарованные. Первый вскочил Никифор Федорович, вбежал в светлицу, со слезами обнял виртуоза и проговорил: „Сыну мой, радость моя, моя надежда, моя золотая, когда ты, где ты выучился на скрипке играть эту божественную песню!"

Але Шевченко далекий від того, щоб віддаватися тільки пасивній насолоді звуком. Музика для нього завжди має глибокий ідейний зміст: в ній поет чує насамперед те, що хвилює його, що сповнює його думки і серце, а саме—думки про безмежні страждання „міліонів поруганих кріпосних душ".

У „Щоденнику" він описує гру скрипаля-вільновідпущеника (по дорозі з заслання, перебуваючи на волзькому пароплаві): „И вся эта прелесть, и вся эта зримая, немая гармония оглашается тихими, задушевными звуками скрипки... Из своей лубочной скрипицы он извлекает волшебные звуки, в особенности, в мазурках Шопена. Я никогда не наслушаюсь этих общеславянских, сердечно глубоко унылых песен. Благодарю тебя, крепостной Паганини. Благодарю тебя, мой случайный, мой благородный, из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной, крепостной души и сливаются в один протяжный, мрачный глубокий стон миллионов крепостных душ. Скоро ли долетят эти пронзительные вопли до твоего свинцового уха, наш праведный, неумолимый, неублажимый боже?"

Цей надзвичайно глибокий по своїй виразності запис розкриває яскраві риси борця-революціонера Шевченка. Перед нами поет-атеїст, який палко і гнівно бичує брехливість християнської релігії, але разом з тим тут виступає також разюче музикальне художнє чуття Шевченка. Оцінка мазурок Шопена дається відразу в їх основній суті—поет не тільки бачить у них чудовий танець, але насамперед відмічає їх народність; ці мелодії йому близькі і зрозумілі тому, що він чує тут стогін „поруганной крепостной души" Народно-пісенна мелодика мазурок, цих, за виразом поета, „общеславянских сердечно глубоких унылых песен", викликає у нього найглибші переживання поета демократа-революціонера. Природу шопенівського мелосу він сприймає, вірно почуваючи органічний зв'язок між наспівами всіх слов'янських народів. І це зрозуміло. Адже Шевченко, як ніхто з його сучасників,—не тільки поетів, а і музикантів, знав і почував народну пісню, її глибину і задушевність.

Численні захоплені висловлювання про Шопена у Шевченка дають нам право припускати, що це був один з найлюбиміших його композиторів. Він просить грати йому твори цього композитора, називає його „натхненим", своїм „улюбленцем".

Майже все, що було в його часи передового в музиці, навіть те, що не стало загальноприйнятим широкими музикальними колами, — все це жило і знаходило яскравий відгук у Шевченка. І справді, чим, якщо не справжнім великим музикальним чуттям передової людини, можна пояснити схилянння Шевченка перед генієм Бетховена? Адже треба взяти до уваги, що в середині XIX ст., незабаром після смерті Бетховена, твори композитора були ще надбанням дуже обмеженого кола слухачів. Багатьом він був незрозумілий, навіть чужий, і в цьому світлі схиляння Шевченка перед генієм Бетховена набуває великої значимості для характеристики Шевченка-музиканта. Очевидно, поет знав творчість Бетховена тільки по камерних творах і фортепіанних сонатах, бо симфонії великого композитора тоді ще були мало відомі в Росії.

Це підтверджується і тим, що в записах Шевченка про його життя в столиці, де, як ми знаємо, він дуже багато слухав музику, — майже не згадується про Бетховена. Напевне, він слухав тільки на дому і то не часто. Тим значніші його короткі відзиви про Бетховена. Шевченко пише у „Варнаку" про те, що Бетховен був улюбленим композитором вихователькі музикального смаку героя твору. „Музику я полюбив палко",—так пише Тарас Григорович у „Варнаку".

Згадує Шевченко і Себастьяна Баха у „Варнаку", характеризуючи образ вихователькі, розповідаючи про її музикальні вечори, коли вона „часто свои грустные проекты оканчивала симфониями Баха на своем домашнем органе". І треба думати,

що глибокий, проникнений характер бахівської музики був однією з тих особливостей розуміння музики, які взагалі формували смак Шевченка-музиканта.

В музикальних симпатіях великого українського поета помітне місце належало Моцарту і Гайдну. Особливо часто згадує Тарас Григорович ораторію „Створення світу" Ми вже спинялися на цьому, кажучи про світовідчування Шевченка-живописця. Наведемо ще одно місце з повісті „Музыкант", яке характеризує розуміння Шевченком призначення цієї музики: „Это истинное сотворение мира, только для большого театра слишком громко: трудно слушать". Розуміючи винятково життєрадісний, бадьорий характер і пісенність музики Гайдна, Шевченко почуває, що для виконання творів цього композитора потрібно більше простору. Взагалі про Гайдна Шевченко висловлюється в дуже захоплених тонах: „божественный Гайдн", „божественная музыка".

Гайдн — великий реаліст і композитор, який найглибше почував природу. Ці риси, та ще справжня близькість до народного мелосу, простота, а разом з тим монументальність—ось те, що робило Гайдна таким любимим і близьким геніальному українському поетові.

Шевченко був палким любителем театру і опери. Він жадібно слухав усе, але з властивим йому художнім смаком тонко і правильно розбирався у всій масі музикальних вражень. І в області оперної літератури Шевченко проявляє велику обізнаність. Треба підкреслити, що він знає найновіші зразки, іноді навіть те, що не ставилось ще на сцені петербургської опери. Так, наприклад, він виявляє палку симпатію до Мейєрбера, твори якого, за винятком „Роберта-дьявола", ще дуже мало були відомі в Росії. Ніде у Шевченка не згадується про театральну постановку опер Мейєрбера; очевидно, Тарас Григорович чув їх у фортепіанному викладі, і, не зважаючи на те, що тут виключалась одна з істотних сторін музики Мейєрбера—оркестровий колорит,—поет безпомилково вибирає і оцінює кращі зразки з цих опер. Так, увертюру „Гугенотів" він називає „геніальним твором"; виконання на фортепіано кількох номерів з „Пророка" і „Гугенотів" підносить його на „сьоме небо". Чому ж саме він так захоплюється Мейєрбером? Безперечно, величезну роль тут відігравали сюжети обох опер, які мають своєю основою широкі історичні події, але насамперед музика цього композитора приваблювала Шевченка своєю героїкою і міццю. Йому близькі ті зразки, які трактують події великого громадського і політичного значення. Очевидно, тому ж він захоплювався „Вільгельмом Теллем" Россіні. Він часто слухає і згадує про нього. „Крепостной оркестр грянул знаменитый марш из „Вильгельма Телля" („Музыкант").

Менше згадуються у Шевченка інші італьянські опери, не зважаючи на те, що вони були найбільше поширені тоді і відбивали музикальні інтереси того часу. Багато раз Тарас Григорович говорить про каветин з „Норми" Белліні, називаючи її знаменитою. Шевченка приваблювала і зворушувала тепла італьянська кантилена, але у нього, що шукав у музиці глибини і змістовності,—опери Белліні і Доніцетті в цілому не могли стати в центрі уваги. Просто вражає, яку вірну оцінку знаходять у Шевченка опери, які тоді були дуже модні. Пустий і поверховий „Бронзовий кінь" Обера сприймається ним як „великолепная постановка и больше ничего. А прочее—чепуха" („Щоденник").

Так само різко і рішуче критикує він і іншу, не менш модну тоді оперу Донеціттї „Дочка полку": „Глупейшее произведение. Либретто тоже нелепо, неестественно. Покойному нашему Тормозу[1], надо думать, очень понравилось это топорное произведение" („Щоденник"). Крім невисокої художньої цінності цієї опери, Тараса Григоровича могло відштовхнути від неї і те, що в цьому бравурному творі Доніцетті оспівувалась честь військового мундира. Шевченко ж ненавидів „військовий дух", цей символ ненависного самодержавства.

Шевченко мав велику музикальну ерудицію. Він знав німецьких романтиків—Вебера, Шуберта, Мендельсона. Вебера він знає по „Фрейшютцу" і „Преціозі". Тут поета приваблюють народно-пісенні мелодії, щирість і виразність.

В „Музыканте" Тарас Григорович згадує Мендельсона: „Я завтра поеду в Кленовку за партитурой Мендельсона „Сон в Иванову ночь" (літню). „Я положу для

[1] Тобто Миколі I.

Наташи эту чудную симфонию для фортепиано и баса". Не випадково кажучи про Мендельсона, Шевченко спинився на „Сні в літню ніч" — найсвітлішому і взагалі найціннішому творі Мендельсона. Це свідчить про глибокий смак Шевченка-музиканта.

Цікаво й те, що в ряді місць у своїх повістях і щоденнику Тарас Григорович робить ряд зауважень, які говорять про суто спеціальні знання в області музикальної техніки. Це підтверджує повість „Музыкант".

Шевченко знає і видатних виконавців. Особливо чітку характеристику він дає манері гри і характерові обдаровання віолончелістів Серве, Вьєнана і Ромберга („Музыкант"). Ця обізнаність говорить не тільки про палку любов до музики, а і про знання, набуті шляхом слухання опер, концертів.

Найближчими були зв'язки Шевченка з російською музикою і музикантами; звичайно, ці зв'язки серйозно вплинули на розширення його музикального кругозору. Завдяки своїм найближчим друзям Щепкіну і Гулакові-Артемовському, Тарас Григорович був тісно зв'язаний з артистичним і музикальним світом. Він часто бував у домі Гулака-Артемовського і в музикальній сім'ї співачки Грінберг, де міг познайомитися з усім новим, що з'являлось тоді в російській музиці.

М. І. Глінку він знав давно і висловлювався про нього з величезним захопленням. Ще в „Музыканте", написаному в кріпості, Шевченко виявляє грунтовне знання „Руслана и Людмилы", а приїхавши в Петербург, він в одному листі пише з захопленням: „Тепер через день дають „Руслана и Людмилу". Та що за опера! Так ну!"

Чи був поет знайомий з Глінкою — не встановлено, але глибока симпатія його до великого російського композитора загальновідома. Про неї говорить зокрема художник Мікешин. „Это добрейшее и благороднейшее создание. Словом, это самый благородный артист", — говорить Тарас Григорович про Глінку. „Гениальное произведение. Бессмертный Глинка",—каже він про „Івана Сусаніна". Завдяки своєму музикальному чуттю поет зумів, поруч з найкращими, найпрогресивнішими людьми свого часу, оцінити безсмертний твір знаменитого композитора. І це на фоні більше ніж байдужого прийому Глінки петербургським суспільством. Тут знову ж таки маємо яскраве свідчення здорового, глибокого музикального смаку Шевченка і прогресивності його музикального кругозору. Любов Шевченка до Глінки коренилася в його розумінні народності музики Глінки.

Широта музикальних симпатій поета—від Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена до романтиків і далі, до сучасної йому музики показує, що Шевченко був високоосвіченою і культурною в музикальному відношенні людиною, яка стояла на рівні передових поглядів.

Ця сторона величезної обдарованості поета яскраво доводить, що його смак, музикальність виховані були і коренилися в тому здоровому змісті, тій яскравості глибокого реалізму, який характерний для народної пісні.

Правління Спілки радянських композиторів України і редакція журналу „Радянська музика“ з глибоким сумом сповіщають про смерть видатного радянського історика-музикознавця, заслуженого діяча мистецтв, професора

ЄВГЕНА МАКСИМОВИЧА БРАУДО,

яка сталася об 11 год. вечора 17 жовтня ц. р. в Москві

Нотографія і бібліографія

Гретри. Мемуары или очерки о музыке

Том I

Переклад, вступна стаття і коментарі П. Грачова. Государственное музыкальное издательство, Москва—Ленинград, 1939.

До 150-річчя французької буржуазної революції Музгиз випустив I том „Мемуарів“ Гретрі — один з найважливіших пам'ятників музикальної публіцистики цього періоду. Цілком має рацію редактор видання С. Маркус, який у своїй передмові називає цю книгу „одним з найцікавіших і найвизначніших творів світової музикальної літератури“.

Значення „Мемуарів“ Гретрі полягає насамперед в тому, що тут ми маємо роботу музиканта, який глибоко мислить, який зрозумів, що нова матеріалістична філософія потрясла до основи всю попередню систему феодального мистецтва, в тому числі і музику. Книга ця вводить в коло проблем, що хвилювали передових музикантів кінця XVIII ст., яким судилося взяти участь своєю творчістю в революції.

Андре Модест Гретрі (1741—1813), автор численних опер, які не втратили свого значення і на сьогодні, цікавиться насамперед проблемою природності на музикальній сцені, натуральності інтонацій, спільною роботою поета і музиканта, як відображувачів дійсності. З цієї точки зору в першому томі „Мемуарів“ маємо ряд надзвичайно цікавих думок. Музикант, який добре знав Руссо і Вольтера, розумів, що питання речитативу, інтонації є корінне питання французької музики. Це знали і всі кращі французькі музиканти, від Люлі до Дебюсі і Ромен Роллана. Гретрі з великою пошаною говорить про неперевершеного правдолюбця на музикальній сцені — Глюка, прибічником якого він себе називає.

Перший том „Мемуарів“ присвячений переважно власним творам і автобіографії Гретрі. Далі йде і широка картина того часу. Переклад П. Грачова і його коментарі зроблені знавцем епохи. Однак, для орієнтації читачів не досить стислого нарису про життя і творчість Гретрі. Без клавірів опер Гретрі досить важко засвоїти зміст I тома „Мемуарів“, не зважаючи на велику кількість нотних прикладів. Текст читається подекуди нелегко. Але як першоджерело і як посібник для добору окремих опер Гретрі, які ще цілком можуть бути використані, хоча б в учнівських спектаклях (вкажу на прекрасного, соковитого „Діоніса-тирана“), книга має велике значення і ознайомлення з нею музикознавчих кадрів необхідне.

Проф. Є. М. Браудо

Голубев Е. „Смерть поэта" для смешанного хора. Гос. изд-во „Искусство". Москва — Ленинград, 1939.

Цей хоровий твір написаний з великим знанням техніки хорового виконання. Автор, без сумніву, поставив собі завдання дати не зовсім звичайні у хору тембральні барви. Це досягається сполученням різних регістрів у різних партій, наприклад, похмурими звучаннями на низах у альтів при одночасному напруженні тенорів. Названий вище технічний прийом і інші подібні поєднання тембрів доводять наявність у автора бажання дати різноманітну, багату барвами палітру хорового звучання.

Автор уміє мислити цікаво в гармонійному відношенні і володіє поліфонією як простого, так і складного письма. Твір „Смерть поэта", без сумніву, цікавий як з суто музикальної точки зору, так і в розумінні оформлення. Однак, в інтонаційному відношенні він дуже трудний для виконання в сольному (a capella) хорі. Не можна погодитися в окремих місцях з трактовкою тексту. Наприклад, слова:

Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид... і т. д.

безсумнівно, повинні бути подані з поривом, порівняно з попередніми строфами:

Погиб поэт, невольник чести,
Пал оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой.

Цій модуляції в тексті не відповідає тональна одноманітність в музикальній ілюстрації. Таку ж невідповідність знаходимо і в частині вірша:

К чему теперь рыданья,
Пустых похвал ненужный хор і т. д.

В музиці дано не запитання, а скоріш якийсь логічний умовивід.

Не зважаючи на великі достоїнства даного твору, відзначені хиби помітно знижують його художню цінність.

Пушкінські романси українських радянських композиторів

Белза І. Ф. ор. 32 № 7. „Шотландская песня" на текст Пушкіна для баса і ф-п.

Автор уникає готових формул і наполегливо шукає нових засобів виразності, іноді спірних, але завжди далеких від рутини. Тому музикальна мова автора потребує того, щоб у неї вслухались, вгралися в неї; після цього розкриваються ті достоїнства, які при поверховому ознайомленні з романсом можуть не потрапити відразу в поле зору. Текст добре продуманий, музика розкриває образи тексту, на який написано так багато романсів.

Як хибу треба відмітити занадто малу кількість пауз у співця. Перед словами: „В чистом поле под ракитой", „Сокол в рощу улетел" бажано було б дати співцеві триваліші паузи. Декламаційна виразність від цього тільки виграла б. Однак загального враження це не псує.

Гозенпуд М. А. ор. 34 № 5. Романс для високого голосу „Буря". Текст Пушкіна.

Романс написаний в класично-трьохчастинній формі. Мелодійна лінія досить яскрава і гармонії легко сприймаються. Акомпанімент ілюструє бурхливе море. В цілому авторові трудно закинути велику оригінальність, але романс і красивий і виграшний для виконавця.

Грудін В. В. Два романси для високого голосу на тексти Пушкіна. „В твою светлицу", „Испанский романс".

В обох романсах є певна мелодійна широта, завдяки чому вони охоче виконуватимуться і легко сприйматимуться.

Нескладний акомпанімент романсу „В твою светлицу", на канві якого вишиті виразні мелодії, справляє враження художньої закінченості й округленості.

„Испанский романс"—значно складнішої фактури, насичений гострими ритмами і колющими гармоніями іспанських серенад. Хотілося, однак, більшої легкості, більшої ажурності (як це зроблено, наприклад, в романсі на той же текст у композитора Метнера) в повторюваних словах:

Ночной зефир струит эфир і т. д.

***Косенко В. С.** „Послание в Сибирь". Романс для баса. Текст Пушкіна.*

Щиро, тепло, гарно, як все, що писав покійний композитор. Романс написаний із знанням техніки виконання і виграшний для співця. Однак, важко погодитися з заміною героїки тексту музикальною лірикою, особливо властивою покійному художникові. Незрозумілим є також перенесення в музиці кульмінації, з слова „свобода" на слово „примет" в останній строфі:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут, и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

***Лятошинський Б. М.** ор. 27. Два романси на тексти О. С. Пушкіна для голосу і ф-п: 1) „Три ключа", 2) „Там, на берегу..."*

Ми звикли до закінченої майстерності творів Лятошинського, якою відзначаються і ці прекрасні романси. Головним достоінством їх є об'єктивна, яскрава образність. Не видно автора, не чути його розповіді „про себе" і про свої „настрої". Ми чуємо, вірніше, „бачимо" намальовані звуками три джерела, кожний з своїми характерними, вказаними текстом властивостями, бачимо поетичний берег, „где дремлет лес священный".

Вишукана гармонія органічно поєднується з виразністю мелодії.

Романси потребують серйозної проробки, а також великого почуття стилю від виконавців.

***Нахабін В.** „Няне", Романс на текст Пушкіна.*

Коротенький романс на 40 з чимсь тактів, надзвичайно простої фактури. Музика написана грамотно і відзначається навіть певною майстерністю. Проте музикальна мова емоціонально досить бідна і поступається багато чому з написаного тим же автором. Певна щирість виразу підкупає слухача, але бажана більша наспівність. „Няне"— далеко не належить до кращих творів талановитого композитора.

Проф. В. Г. Івановський

ХРОНІКА

◆ На відзначення 100-річчя з дня народження П. І. Чайковського Державне музикальне видавництво готує академічне видання повного зібрання творів великого російського композитора в 30 томах. Протягом 1940 (ювілейного) року вийдуть три томи. Два перших томи будуть містити 104 романси (з них два раніше не видавалися), третій том — дуети, вокальні ансамблі та інші твори.

Крім того, в 1940 р. будуть випущені окремі твори Чайковського, монографії про нього, а також велике листування Чайковського з композиторами, музикальними діячами, родичами і т. д.

◆ Закінчила свою роботу експедиція Московської державної фабрики звукозапису, яка виїжджала на Північний Кавказ для збирання народних пісень. Всього експедицією записано 112 пісень (кабардінських, балкарських, північно-осетинських, чеченських, інгушських і дагестанських).

◆ Композитор Ю. Бірюков (Москва) працює над двома циклами романсів на тексти Лермонтова. Крім того, композитор закінчив ряд фортепіанних п'єс і пише музику до двох драматичних спектаклів: „Рицар Іоанн" І. Сельвінського (Камерний театр) і „Як вам це подобається" Шекспіра (театр ім. Єрмолової).

◆ Композитор В. Трамбицький (Свердловськ) працює над оперою „Гроза" — за одноіменною п'єсою Островського.

◆ Композитор А. Бадальбейлі (Баку) написав балет (музику і лібретто) „Киз Каласи" („Дівоча башта"). В основу лібретто покладено старовинну народну легенду. Балет буде показаний в бакінському театрі опери і балету ім. Ахундова. Постановщик — заслужений артист Аз РСР Ідаят Заде. Балетмейстери — Кеворков і Вронський.

◆ Нові опери пишуть композитори Грузії. А. Андріашвілі закінчив оперу „Како розбійник" (лібретто Г. Імедашвілі за твором І. Чавчавадзе). А. Баланчівадзе працює над оперою „Щастя" (лібретто Лакербая). Тема опери — щасливе, заможне колгоспне життя. І. Тускія пише оперу „Батьківщина" — з життя радянських прикордонників (лібретто — А. Васадзе й І. Тускія). Ш. Тактакішвілі приступив до роботи над оперою на тему про радянську жінку.

Ці твори включені в постановочний план Тбіліського театру опери і балету ім. З. Паліашвілі на 1939/40 р.

◆ Великий театр опери і балету БРСР (Мінськ) закінчує роботу над оперою білоруського композитора А. Богатирьова „Дригва" (лібретто Є. Романовича — за повістю поета-орденоносця Я. Коласа), присвяченою боротьбі проти білопольської інтервенції в Білорусії в 1920 році. Опера буде показана під час декади білоруського мистецтва в Москві.

◆ У Великому театрі Союзу РСР на початку зимового сезону 1939/40 р. буде показана нова постановка опери Мусоргського „Хованщина".

◆ Ленінградський театр опери і балету ім. С. М. Кірова готує прем'єру опери „В бурю" — Т. Хреннікова і балету „Ромео і Джульєтта" — С. Прокоф'єва.

◆ Найближчі постановки Ленінградського малого оперного театру — „Помпадури і помпадурші" А. Пащенка і балет М. Чулакі — „Сказка о Балде".

ПЛАНИ КОНЦЕРТІВ МОСКОВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ ФІЛАРМОНІЇ НА 1939-40 р.

В плані концертів Московської державної філармонії значне місце приділяється творам радянських композиторів.

Спеціальний концерт буде присвячений 60-річчю з дня народження Йосифа Віссаріоновича Сталіна.

Під час чергової декади радянської музики виконуватимуться: концерти для віолончелі з оркестром Г. Гамбурга і А. Дзегеленка; четверта симфонія („Щорс") і другий концерт для ф-п з оркестром Д. Кабалевського; російська сюїта В. Кочетова; сюїта з балету „Лаурансія" О. Крейна; танцювальна сюїта для ф-п з оркестром Г. Крейтнера; кантата „Олександр Невський" і третій концерт для ф-п з оркестром С. Прокоф'єва; п'ята симфонія Половінкіна; концерт для ф-п з оркестром Д. Шостаковича; концерт для оркестру В. Енке; уривки з опер: „Капітанська дочка" С. Каца, „В бурю" Т. Хреннікова, „Декабристи" Ю. Шапоріна, „Дума про Опанаса" В. Юровського.

Крім того, намічені до виконання такі твори радянських композиторів: прелюдія для органа, труби, арфи і струнного оркестру та уривки з опери „Жакерія" О. Гедіке; 3-я симфонія, симфонічна поема „Сирени" і концерт для

віолончелі з оркестром Р. Глієра; ораторія „Повернення сонця" Є. Голубєва; 2-а симфонія Д. Кабалевського; 7-а симфонія і сюїта „Ванч" Л. Кніппера; 15-а симфонія М. Мясковського; сюїта на карельські теми Теплицького; уривки з опери „За життя" В. Трамбицького; уривки з балету „Сказка о Балде" М. Чулакі; 3-я симфонія Шебаліна та ін.

В програми концертів, присвячених класичній музиці, включені твори Баха (Месса h-moll), Берліоза („Засудження Фауста"), Моцарта („Реквієм"), Гріга („Пер Гюнт"), Гайдна („Пори року" — у виконанні оркестру наукових працівників і хорової капели спілки працівників вищої школи під керуванням В. І. Садовнікова), Танєєва (монтаж опери „Орестея", „Іоанн Дамаскін"), Малера („Пісня землі") та ін. оркестрові і камерні твори.

Намічені концерти з творів композиторів союзних республік: Грузії (диригент — Ш. Азмайпарашвілі), України (диригент М. Штейман), Вірменії (диригент А. Мелік-Пашаєв), Білорусії (диригент П. Мусін), Азербайджана (диригент — Ніязі).

Циклами концертів будуть відмічені роковини, які минають протягом наступного сезону: 100-річчя з дня народження П. І. Чайковського, 25-річчя з дня смерті Скрябіна і Лядова; 130-річчя з дня народження Шопена; 65-річчя з дня народження Равеля; 125-річчя з дня народження М. Ю. Лермонтова.

Ряд концертів буде присвячений творам сучасних зарубіжних композиторів — американських, англійських, французьких, іспанських і чеських.

Буде влаштовано 16 концертів у районних стаціонарах і 5 симфонічних ранків для учнів музикальних учбових закладів і художньої самодіяльності.

Ансамбль опери покаже комічну оперу Г. Крейтнера — „Повернення Дон-Жуана".

І. Іванова

СЛАВНИЙ ЮВІЛЕЙ

Двадцятого травня 1939 р. найстаріший в Америці єврейський робітничий хоровий союз — чікагський „Freiheit gezang Ferein" відсвяткував свій 25-річний ювілей. Святкування перетворилося в грандіозну демонстрацію досягнень єврейської музикальної культури. Величезна аудиторія, яка зібралась на ювілейному вечорі, з ентузіазмом прослухала велику і різноманітну програму, виконану найкращим хоровим і музикальним робітничими колективами. Десятки делегацій від різних демократичних організацій США по-братському вітали славного ювіляра.

До цього дня в Чікаго вийшов спеціальний ювілейний збірник, на сторінках якого наводиться ряд цікавих даних щодо історії „Freiheit gezang Ferein", його боротьби за право на життя в умовах капіталізму, його ролі і значення в розвитку єврейської музикальної культури США. Особливо підкреслюється та увага, яку постійно приділяла діяльності „F. g. F." американська комуністична партія, що керувала і спрямовувала його роботу. Саме завдяки цьому тісному співробітництву, чікагський „Freiheit gezang Ferein" зміг стати одним з найважливіших у всій країні центрів вогнищ єврейської культури.

В цікавій, змістовній статті Мері Берман розповідає про всі труднощі, які доводилось переборювати невеликій і слабій напочатку організації, керованій групою ентузіастів. Поступово, шляхом широкої агітації в єврейських пролетарських масах їм удалося зломити шалений опір буржуазних націоналістів і залучити в свої ряди нові молоді кадри співців і музикантів.

Багато труднощів було зокрема і з репертуаром. Доводилось самим підшукувати тексти підбирати музику до них, робити аранжировки для хору і т. д. „Скільки енергії, праці і саможертви було виявлено за ці 25 років керівниками і рядовими учасниками хорів „F. g. F.",— пише Б. Левкович у тому ж збірнику. Особливо велика заслуга дочасно померлого в 1936 р. талановитого єврейського композитора, диригента й організатора Якова Шейфера. Робітник (столяр) з Кременця, який емігрував з царської Росії в 1910 р., Шейфер був першим пролетарським єврейським композитором в Америці. Вступивши в 1919 р. в ряди американської комуністичної партії, він з захопленням віддавав усю свою енергію і талант політико-виховній музикальній роботі серед широких мас єврейських трудящих США. Його діяльність почалася в Чікаго. Там у 1919 р. зародився перший революційний музикальний союз „F. g. F.", за зразком якого пізніше організувалися сотні подібних союзів по всій Америці.

Яків Шейфер був не тільки винятковим організатором і прекрасним диригентом, який досконало знав хорову справу — він був також талановитим і самобутнім композитором, що залишив велику спадщину. Він написав величезну кількість творів для хору з оркестром ораторіального типу, де великі музикальні достоїнства поєднуються з політичною ідейністю. Шейфер був також видатним знавцем єврейського музикального фольклору. Його обробки єврейських народних пісень треба визнати зразковими. Нарешті, Шейфер був чудовим товаришем, чесною, скромною, дуже привабливою людиною і користувався любов'ю й повагою всіх, хто його знав.

Отже, природно, сьогодні, святкуючи свій ювілей, єврейська музикальна громадськість Чікаго з любов'ю згадує про заслуги першого пролетарського єврейського композитора і диригента Америки, який був одним із засновників „F. g. F".

Однією з найважливіших умов процвітання „F. g. F." в Америці є тісний зв'язок з революційними масами, з компартією США, з усіма прогресивними демократичними силами.

З величезною любов'ю і надією трудящі євреї Америки дивляться на грандіозні успіхи будівництва соціалістичного суспільства в СРСР.

У збірнику особливо підкреслюється та допомога репертуаром, яку „F. g. F." постійно

одержував і одержує від Спілки радянських композиторів. У репертуарі „F. g. F." є багато творів, присвячених СРСР (ораторія Я. Шейфера — „Своєї землі ворогові не віддамо", „Два брати", „Біробіджан" та ін., а також радянські масові пісні, але особливу популярність тепер здобула пісня братів Покрасс — „Якщо завтра війна". Виконанням цієї пісні закінчився урочистий ювілейний вечір. З величезним піднесенням співали її всі учасники об'єднаного хору; пісню підхопив увесь зал.

Д. Ісьєміні

„МУЗИКА ЗА 1939 РІК" [1]

Відома клавесистка і музикальна письменниця Ванда Ландовська випустила в Парижі нову книгу — „L'année musicale 1938", в якій, за прикладом минулих років, дає огляд музикальних творів, що вийшли в світ у 1938 р. Не зважаючи на те, що список розібраних тут творів досить випадковий і далеко не повний, все ж ця книга являє певний інтерес для тих, хто хоче бути в курсі творчості сучасних композиторів.

Найповніше в огляді Ландовської представлені французькі автори. Тут дано короткі рецензії на сюїту для двох ф-п Дарюса Міло „Скарамуш" (в трьох частинах). Міло випустив також ряд пісень для дітей, хор a capella „Рука, простягнута всім" і опера-буф „Estiner de Carpentras" на сюжет з єврейської історії. Ландовська хвалить нові твори Франсіса Пуленка. Для всесвітньої виставки в Парижі він написав інтермедію для камерного оркестру і 2 марші: перший „Марш 1889", другий — „Марш 1937". Інтермедія є зв'язуючим епізодом між маршами. Артур Онегер у 1937 р. написав балет „Пісня пісень", поставлений у 1938 р. з помірним успіхом у Національній академії музики. Кілька пісень опублікував Жорж Орік.

Англійський композитор Артур Бліс видав сюїту для ф-п з оркестром „Checkmate" (шах і мат), побудовану на основі музики балету під тією ж назвою. Новий концерт для альта з оркестром склав польський композитор Олександр Тансман, який постійно живе в Парижі.

Багато місця Ландовська в своїй книзі приділяє творам радянських композиторів. Високу оцінку дістали музикальна казка С. Прокоф'єва — „Петя и волк", дитяча сюїта Гладковського, п'єса для ф-п Є. Голуб'єва, поема А. Хачатуряна і „Юнацька сюїта" К. Макарова-Ракітіна. Особливо подобається авторові книги „Українська рапсодія" Є. Голубєва — „твір, багатий музикальним натхненням, прекрасний концертний матеріал для молодих піаністів".

З інтересом і дуже прихильно Ландовська коментує лібретто опери І. Дзержинського „Тихий Дон". Про музику опери вона також відзивається з великою похвалою: „Російські музиканти, — пише вона, — не приносять своє мистецтво в жертву атоналізму, вони не прагнуть обов'язково до музикальних новин; природний дар і натхнення — ось що дозволяє їм створювати визначні твори, продиктовані скоріше почуттям, ніж головою. І якщо ці твори не завжди з достатньою тонкістю оброблені, то вони сильні своєю дикою красою".

Високу оцінку дістають концерт для ф-п № 2 Д. Кабалевського і його ж друга симфонія — „класичний твір у повному розумінні цього слова. Не вносячи будьяких нових елементів, цей твір збагачує симфонічну літературу дуже приємною партитурою".

Г. Ш.

[1] W. L. Landowski.—„L'année musicale 1938". Les presses universitaires de France. Paris, 1939.

СЛАВНА ПУТЬ

Слова В. ГРУНІЧЕВА — *Муз. Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО*

Coro

Marciale con moto.

Piano

Marciale con moto.

p poco marc

mp

Чом шу - му - є, пі - нить - ся ти - хий Збруч?..
Як вста - ва - ли по - но - чі не дар - ма.
За до - ро - гу вста - ле - ну, сон - ця світ

p

mf

Мчить ра-ке-та-віс-ни-ця
Ви-зво-ля-ли ро-ди-чів
Ми не-се-мо Ста-лі-ну

mp

аж до туч.
спід яр-ма.
свій при-віт.

Мчить ра-ке-та-віс-ни-ця
Ви-зво-ля-ли ро-ди-чів
Ми не-се-мо Ста-лі-ну

аж до туч.
спід - яр - ма.
свій при - віт.

mf

І чер - во - ні во - ї - ни
Ми че - ка - ли мрі - я - ли
А чер - во - ні во - ї - ни

sf — *mp*

вже і - дуть.
двад - цять літ.
йдуть, і - дуть.

f

Во - рон-ці на - по - є - ні...
Ви при-йшли, роз - ві - я - ли
Во - рон-ці на - по - є - ні...

f

Доб - ра путь!
пан - ський гніт.
Слав - на путь!

più f

Во - рон-ці на - по - є - ні...
Ви при-йшли, роз - ві - я - ли
Во - рон-ці на - по - є - ні...

più f

1.2.

Доб - ра путь!
пан - ський гніт.
Слав - на

1.2.

p

3.

путь!

3.

ritenuto

170092

ЗМІСТ

Стор.

Передова 3
До працівників мистецтва Радянської України 5
Композитори Західної України вітають композиторів Радянського Союзу 5
А. В. Ольховський. Музика Західної України 6
А. М. Луфер. Дослідна робота консерваторій 14
Б. Акулов. До підсумків науково-методичної конференції консерваторій України 17
В. Сосюра. В. С. Косенкові 21
Пам'яті В. С. Косенка (Спогади І. С. Паторжинського, Л. Ревуцького, В. Івановського, Віри Зайцевої) 22
В. С. Косенко. Автобіографічні записки 26
В. Довженко. Зауваження до нотографії і бібліографії творчості В. С. Косенка 29
В. Довженко. Нотографія і бібліографія творчості композитора-ордеконосця В. С. Косенка 30
В. Г. Скороход. Спогади про В. С. Косенка 44
А. Герман. Шевченко-музикант 48

Нотографія і бібліографія.

Є. М. Браудо Гретри. Мемуары или очерки о музыке . . . 53
В. Г. Івановський. „Смерть поэта" Е. Голубева. Пушкінські романси українських радянських композиторів 54
Хроніка 56
Нотний додаток. „Славна путь". Текст В. Грунічева. Музика Б. Лятошинського 59

Редагує ***РЕДКОЛЕГІЯ*** *Оформлення* ***М. Дмитрієвської***

Уповноважений Головліту № 5511. Зам. № 731. Тираж 2000 прим. Друк. арк. 4, пап. 2. Формат паперу 72 x 110¹/₁₆. В 1 друк. арк. 74.000 знаків. Здано до набору 19/IX 1939 р. Підписано до друку 21/XI 1939 р.

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., 44